
الكوميديا المرتجلة

فى المسرح المصرى

المحتويات

الكوميديا المرتجلة

فى المسرح المصرى

إهداء	<١٧>
تقديم	<١٩>
الفصل الأول * تحليل	<٢٥>
الفصل الثانى * نصوص	<٩٥>
فصل : خيانة الأصحاب	<٩٧>
فصل : الصندوق - شامى	<١٠١>
فصل : ملعوب الكاس	<١٠٦>
فصل : الجزمجي اشكازي عبده	<١١٦>
فصل : البندوق	<١٢٣>
فصل : النقاش	<١٢٦>
فصل : كامل وأولاده	<١٢٨>
فصل : شكلم وشكلدمة	<١٣٣>
فصل : الابن اللقيط	<١٣٦>
فصل : سنبل	<١٤٤>
فصل : الدالين	<١٤٧>
فصل : سعدون رأس الغول	<١٥٢>
مفكرة لدور الأب فى فصل : خياطة وخياطة	<١٥٧>
قصة حياة فنان الارتجال : محمد إدريس	<١٦٢>
فصل : باشكاتب الدائرة	<١٦٦>

الإهداء

إلى فنان الارتجال،
الذي سخر منه الناس حياً وميتاً،
أقدم بعض التقدير ..

يقدم المؤلف شكره للإدارة الثقافية بمؤسسة المسرح للمساعدة التي وفرتها له في تحضير النصوص بهذا الكتاب.
ويخص بالذكر: السيدة ليلى جاد مديرة الإدارة والأستاذ عبد الرازق أسعد، ابن فنان الارتجال أسعد حلمي، والأستاذ إبراهيم رمزي، الذي أمد المؤلف بنبرة عن حياة بعض فناني الارتجال.

تقديم

كان الحديث يدور بينى وبين «كرم مطاوع» و«طاهر قيقه» الأديب التونسي و«عصام محفوظ» الكاتب المسرحى اللبنانى. وكانت المناسبة: المهرجان الثالث لمسرح المغرب العربى الذى يعقد كل عامين بمنطقة الحمامات على مسرحها المفتوح المقام على شاطئ البحر الأبيض. دار الحديث أساساً حول صيغة عربية للمسرح، صيغة تشده إلى قلوب الجماهير العربية، وتعبر عن طاقات هذه الجماهير وقدراتها.

وقال طاهر قيقه أنه تقدم ذات يوم بالنصح إلى شباب المسرحيين فى تونس، بأن يلتفتوا إلى التراث القصصى العربى ويستنبطوا منه أشكالاً فنية تخدم المسرح. عرض عليهم أن يفيدوا من شخصية الراوية فى هذا التراث. هذا الذى كان يجلس على منصة عالية جداً، ومعه عصا طويلة، يرد بها المتخاصمين والمتناحرين حول أبطال السير الشعبية بعضهم عن بعض، ويمنعهم أن يقتتلوا حول مصائر الأبطال، ويدافع بها أيضاً عن نفسه، حين تقضى وقائع السيرة أن ينتصر بطل على بطل، فيثور أنصار المهزوم، ويهمون بأن يضربوا، لا خصومهم وحسب، بل والراوية أيضاً!

قال طاهر قيقه لهؤلاء الشبان: هذا مسرح حى أمامكم، الجمهور فيه ليس مجرد جمهور منصت، بل هو مشارك كل المشاركة فيما يلقى إليه. يتحول فى أية لحظة إلى مؤلف ومؤد أيضاً، بما يغلب عليه من حماس، وما يهيئ له الخيال من أن أبطاله يحيون فعلاً فى الحاضر والماضى، وأنه قادر على تحريكهم وتوجيههم وإنقاذهم من المخاطر، وردهم منها إلى انتصار.

وسألت الأديب التونسي، إن كان قرأ كتاب توفيق الحكيم: «قالبنا المسرحي» فأجاب بالنفي. إذ ذاك أدركت كم هي عميقة وصادقة رغبة رجال المسرح في وطننا العربي في أن يجدوا لأنفسهم صيغة مسرحية عربية تنبع من واقعهم.

في مصر قام «يوسف ادريس» بالدعوة إلى الإفادة من مسرح السامر، وتلاه توفيق الحكيم بطلب تجاوز مسرح السامر إلى ما هو أوسع منه، وهو مسرح الراوية والمقلد. وفي المغرب نبه «عبد الله سنوقي» إلى أهمية مسرح الحلقة في تراث المغرب الأدبي، ووصف هذا المسرح بأنه تجمع لعشرات من المتفرجين البسطاء على شكل حلقة يدور في وسطها التمثيل. أما الممثلون فيقومون بأدوار ثابتة، يفيضون فيها ويبتكرون من خلال ملخص سريع للأحداث يعطى لهم من قبل. وملابسهم كلها ملفقة، تسخر من كل محاولة لمشاكل الواقع. والرجال فيهم يقومون بأدوار النساء، ويحرص ممثلو الحلقة على إرضاء جمهورهم من كل سبيل، فهم يواجهون الجزء الأكبر منه بوجوههم. بينما الجزء الباقي يرضونه بأن يقتربوا منه بظهورهم إلى درجة الملازمة، فيستغنى المتفرج بهذا عن رؤية وجه الممثل، وتحل بهذا مشكلة الرؤية في مسرح الحلقة المغربي.

وإلى جوار هذا، يسعى الممثلون في مسرح الحلقة إلى دعم فكرة إشراك المتفرجين معهم في الاهتمام بالعرض عن طريق دعوة واحد أو أكثر من المتفرجين إلى المساهمة في التمثيل، إلى جوار قطع التمثيل بين الحين والحين بطلب توسيع الحلقة أو تضيقها، أو الصلاة على النبي، وأولياء الله الصالحين ممن يتواجدون في منطقة التمثيل. فهذا مسرح شعبي كامل، قائم على الارتجال المنظم، وهو في ذات الوقت يسبق الدعوات المعاصرة في أوروبا وأمريكا إلى إعادة المسرح الدائري أو مسرح الحلقة إلى الوجود، احتجاجاً على مسرح المنصة الإيطالي، ورغبة في إشراك المتفرجين إلى أقصى حد في العرض المسرحي.

وفي المغرب أيضاً قام «الطيب الصديقي» بالدعوة إلى إنشاء مسرح وطني يعتمد على وحدة فنون العرض جميعاً «المسرح الشامل، أو كما يسميه هو: المسرح الكامل» كما دعا إلى توسيع رقعة الجماهير وزيادة عددها وذلك عن طريق إشراكها في الحدث المسرحي، إما بنقل هذا الحدث من القاعات الضيقة إلى الشوارع والميادين أو بنقل تكتيك فن الشوارع إلى أبنية المسارح التقليدية، مثلما حدث حين قدم مسرحية: «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» على مسرح منصة، مستخدماً أساليب مسرح الحلقة الذي أشرنا إليه.

في هذه المحاولة، سعى الطيب الصديقي إلى الاقتراب من الجماهير روحاً ومادة معاً، وذلك باستمداد تاريخ حياة وفن الشاعر الشعبي «عبد الرحمن المجذوب» الذي عاش في القرن السادس عشر، وقضى حياته كلها جوالاً، وترك من ذات نفسه قطعة في كل مكان طرقه وأقام فيه، ثم خلف من بعده ديواناً من الشعر غير مكتوب حفظته صدور الرواة جيلاً بعد جيل، حتى جاء الطيب الصديقي فسعى إلى وضع حياة الرجل وشعره على المسرح مستخدماً أساليب مسرح الحلقة. ومهما كانت قيمة المحاولة، من الناحيتين الأدبية والفنية فقد كانت لها فضيلة واضحة

وهي إثبات أن المأثورات الشعبية ليست مجرد ترف ذهني، وأنها تستطيع - في أيد قادرة - أن تصبح عاملاً فنياً وفكرياً موجهاً، ومجنناً للرأي العام. وقد حدث، حين مثلت «ديوان المجذوب» للمرة الرابعة في الدار البيضاء، وعلى مسرح البلدية حادث فريد ذو دلالة في هذا المجال. فقد نفدت التذاكر كلها وامتلاء المسرح، واعتلى الممثلون الحشبة (لم تكن هناك ستارة) ثم دار بين الممثلين والنظارة نقاش فني حول المسرحية وتبدلت فيه المقترحات الفنية بين الفريقين، بينما كانت تتردد بين الحين والحين الأغنيات أو المعزوفات على الطمبور. ثم بدأ العرض أخيراً، بعد أن تأجل وقتاً طويلاً بسبب المناقشة، التي انتهت بعد أخذ أصوات الصالة حول نقطة أو أخرى في المسرحية. وهكذا تمت المشاركة في أوسع صورها، وقضى على التزام الفكر الذي يفصل بين الجمهور والممثل. غير أن محاولات الطيب الصديقي لزور المسرح في قلوب أهل المغرب ليست الوحيدة في تلك البلاد. فهناك الجهد القادر الذي يبذله فنان مسرحي مغربي موهوب هو «أحمد الطيب العليج».

لقد كان من حسن حظي أن رأيت جهد هذا الفنان المبدع عن كשב، حين عرضت له مسرحية: «ولي الله»، من تمثيله وإخراجه في مهرجان الحمامات الذي سبقت الإشارة إليه وهي مسرحية مأخوذة عن طرطوف، لموليير.

إننا في المشرق العربي نسمى نقل الأعمال المسرحية العالمية إلى لغة البلاد، وفكرها وشخصياتها اقتباساً. ولكن الجهد الذي بذله أحمد الطيب العليج في «ولي الله»، يستحق منا أن نسميه تأصيلاً، لا اقتباساً. أنه أخذ لموليير واستنبت في التراب المغربي، وكان النتائج مغرباً أصيلاً وإن كان يمت - في الوقت ذاته - إلى أصله بنسب.

ومعنى هذا أن العليج قد اتخذ من لموليير كل ما هو إنساني وعالمي، فردّه إلى نظير له في البيئة المغربية - نظير تستجيب له الجماهير العريضة، لأنه يحل لها مشكلة من أهم مشاكلها: الشعوذة الدينية، ويقضى فيها برأى، بحيث يستطيع من لا يعرف لموليير أن يقول هذا عمل مغربي، نبت من الفكر المغربي في تراب مغربي. ويستطيع من يعرف لموليير أن يقول: هذا المعلم الفرنسي قد أضيف إليه بعد جديد، يشهد له بالامتداد ويسمح لفنه أن يلد فنوناً أخرى في غير بلده الفرنسي.

أننى أذكر «ولي الله» في هذا المجال لأننى أعتبر أن ظاهرة التأصيل هذه هي في التحليل النهائي، إحدى محاولات تعريب المسرح في الوطن العربي، شأنها في هذا شأن البحث عن صيغة محلية له في كل بلد عربي. وهي محاولات جذيرة بأن «تؤصل» المسرح لافئ بلد عربي بعينه وحسب بل وأن تمد جذوره في البلاد العربية الأخرى. لقد ألح أحمد الطيب العليج عليّ في أن أحصل له على إذن من يحيى حتى حتى «يؤصل» روايته فنديل أم هاشم في التراب المسرحي المغربي. ولو تحقق هذا لأخذ المسرح يدور - نشيطاً - في ميدان جديد من ميادين التوحيد العربي. فما أحلى ذلك اليوم الذي تصبح فيه موضوعات المشرق العربي ومشكلاته مسرحيات في المغرب العربي، تتفعل بها الجماهير وتتبنّاها، وتجد لها الحلول.

وما يلفت النظر في ظاهرة التأصيل وأهميتها لدى فنانى المسرح فى المغرب العربى، اننى ما كدت أعرض على «مصطفى كاتب»، المخرج والمدير المسرحى الجزائرى أن تمثل فرقته روميو وجوليت، حتى وافق على الفور، ثم أردف، ولكن: على شكل اقتباس - زرع فى البهينة، لا مجرد نقل الأصل إلى العربية. إن مشكلة الحبيبين الصغيرين وأسرتيهما المتناحرتين لها نظائر فى بلادنا، وإن من واجبنا أن نفيد من الأصل الشكسبيرى كى نلقى الضوء على الواقع الجزائرى.

كل شي، يسير - حثيثاً - لخلق مسرح عربى. كل الطرق تؤدى إليه - حتى طريق الاقتباس.

أما فى تونس فإن الجهد الرئيسى الذى يبذل فى سبيل تأصيل المسرح العربى ودعمه يتمثل فى مهرجان مسرح المغرب العربى الكبير الذى يقدم مرة كل عامين فى الحمامات من ضواحي تونس. إلى هذا المهرجان تدعى فرق فى المغرب والجزائر وتونس وليبيا، وقد شاركت الدولة الأخيرة فيه بالاستماع منذ عامين، ثم أسهمت بفرقتين من فرقها فى هذا العام ١٩٦٨.

إن الهدف الرئيسى الذى يحققه هذا المهرجان الفريد هو احتكاك الفنون المسرحية فى المغرب بعضها ببعض، وتلاطم الاتجاهات المسرحية فى كل بلد فى المغرب مع اتجاهات شبيهة لها أو مضادة. وقد كان من أبرز نتائج مهرجان هذا العام أن تناطح اتجاهان فى المسرح: الاتجاه السياسى الملتزم، والاتجاه الذى يعتمد الموضوعات الإنسانية العامة. وقد تولد عن هذا التناطح سؤال ضخم، أجابت عليه لجنة التحكيم، وانقسم الجمهور بأرائه انقسامات واضحة. أما السؤال فهو: ترى، إذا اقترب عملان مسرحيان من بعضهما فى حسن اختيار الموضوع وفى الجهد الفنى المبدول، وكان أحدهما ملتزماً واضحاً فى التزامه، بينما كان الآخر إنسانياً عاماً، هل يمكن ترجيح كفة الأول على الثانى؟

والعملان اللذان أشير إليهما هما: الكلاب، مسرحية مترجمة تهاجم التمييز العنصرى فى أسلوب فنى ناضج، ومسرحية: ولى الله، التى سبق الحديث عنها. كلا العملين هادف: الأول يهاجم التفرقة بين البشر، والثانى يهاجم الدجل الدينى، ولقد حدث أن فاز العمل الأول بالجائزة وانقسمت الآراء فى شأن هذا الفوز. قال البعض أنه فاز لفكره السياسى الذى تتبناه لجنة التحكيم وترضى عنه. وقال فريق ثالث: كان ينبغى أن تفوز ولى الله، لأنها أرحب أفقاً، وأكثر قرباً من الواقع المغربى. غير أن فريقاً من الشباب فى كل بلاد المغرب العربى، بما فى هذا تونس ذاتها، قد حيا فوز «الكلاب»، واعتبره بشيراً بانتصار المسرح الملتزم فى المغرب، واعتبر قرار لجنة التحكيم دعماً لكل ما هو جاد، وطليعى، وحكيم فى مسرح المغرب العربى.

ومهما يكن من أمر هذه المناقشات ومدى انطباقها على حقيقة الأسباب التى استحققت لأجلها «الكلاب» الجائزة فى رأى لجنة التحكيم: فإن شيئاً واحداً ذا فائدة يظهر منها، هو أن المسرح فى المغرب العربى، عن طريق المهرجان وعن طريق الندوات، والخلافات والاتفاقات،

يسير حثيثاً نحو التأصل والاقتراب والانصهار.

بل إن شيئاً آخر لا يقل أهمية يحدث للمسرح فى المغرب العربى، ذلك هو زيادة تفتحه على واقع المسرح فى الشرق وقد تمثلت هذه الزيادة فى مهرجان ١٩٦٨ فى الدعوة التى وجهت إلى ثلاثة من رجال المسرح فى مصر ولبنان للاشتراك فى لجنة التحكيم، وهم: كرم مطاوع وعلى الراعى من مصر، وعصام محفوظ من لبنان. كذلك برز هذا التفتح فيما أعلنته المغرب من اعتزامها إقامة مهرجان مسرحى لدول البحر الأبيض، يضم - لأول مرة - فرقاً عربية من الشرق العربى والمغرب العربى إلى جوار فرق باقى بلدان البحر الأبيض.

وسيقام المهرجان ابتداء من العام القادم مرة كل خمس سنوات... ورغم أن المرء كل يفضل لو اقتصر المهرجان على بلاد العرب فى المشرق، والمغرب، حتى يجنى الاحتكاك بينها أقوى وأكثر فائدة، فإن المهرجان يمثل - لا شك - خطوة هامة فى سبيل لم شمل المسرح العربى، وتجميع أوصاله المتناثرة. ومهما يكن الشكل الذى يتخذه اقتراب المشرق من المغرب فى المسرح، فإن الشئ الهام والواجب تسجيله هو أن هذا الاقتراب يحدث فعلاً وحثيثاً.

وأنتى لأقرر، من تجربتى، إننى بفضل حضورى مهرجان مسرح المغرب الثالث، قد أصبحت أكثر قرباً من واقع هذا المسرح، وأشدّ تقديراً لكل الجهود التى تبذل فى سبيل دعمه، تأليفاً، وترجمة وتأصيلاً، واستمداً من التراث. وأنتى قد زدت حماساً لأمر لم يقتر حماسى له فى وقت من الأوقات وهو: ضرورة تبادل الخبرات بين جناحى الوطن العربى الكبير: مشرقه ومغربيه. بفضل تبادل نشيط فى هذا المجال نستطيع أن نتعرف على طبيعة الأرض التى نريد أن نشيد عليها مسرحاً عربياً، نبحث له فى تراثنا وعاداتنا عن صيغة مسرحية تكون لنا عوناً ومرضاة فى وقت واحد.

وكخطوة فى سبيل البحث عن شكل مسرحى قريب من روحنا أقدم هذه الدراسة لصيغة مسرحية لم أجدها مذكورة فى كتب دارسينا أو لسان فنانينا إلا مشيعة بالازدراء، أو الاستنكار، أو - فى القليل - الاستخفاف.

تلك هى صيغة المسرح المرتجل كما عرفناه فى مصر فى السنوات العشرين الأولى من هذا القرن. فن ساذج، قليل القيمة الفنية والأدبية: ولكنه - مع هذا - يملك شيئاً لا يملكه المسرح المكتوب. وذلك هو عطاؤه الوافر للمتفرج، واحتفاؤه الزائد به، ومنحه الفرصة للفنان المؤدى كى يتحول إلى فنان خالق، ثم بساطته المتناهية، وقبوله التمثيل فى أقل الأماكن تجهيزاً وبأقل التكاليف. وهذه كلها ميزات يحتاجها مسرحنا العربى فى المرحلة الحاضرة من مراحل تطوره.

لقد نمت القدرات الفنية لهذا المسرح، وزاد عدد المشتغلين به: ولكن شاءت ظروف بلادنا أن يتم هذا كله على صعيد العاصمة وحدها، وبتكاليف مالية باهظة. واليوم تقوم حاجة شديدة إلى تلاقى هذا التكسب الفنى الضار، وإلى خفض التكاليف إلى أدنى حد مستطاع. كما تقوم حاجة أشد إلى زيادة عدد الكتاب، ليس فقط فى المجالات التقليدية لوجودهم، أى بين الأدباء،

ولكن أيضاً، بين فناني المسرح أنفسهم من ممثلين ومخرجين.
وفى هذا السبيل تستطيع صيغة المسرح المرتجل أن تكون ذات غناء.



يحكى الدكتور «حسين فوزى»، والأسى يلاً فؤاده، قصة المخايل المصرى الذى صور كيف ظفر السفاح التركى سليم شاه بطومان باى، ثم شتقه على باب زويلة - يحكى قصة تصوير هذه الواقعة عن طريق فن المخايلة، فيروى المشهد كما يلى:

على الشاشة تصاوير من الورق، تمثل رجة باب زويلة، تحيط بها جنود غرباء. يخرج من البوابة رجل يركب أكديشا وربما جملاً؛ وينزل مرفوع الرأس، طويل اللحية. يتسلمه المشاعلية ويضعون الحبل فى عنقه. ثم يشدون الحبل فينقطع مرة، فيعاود المشاعلية وضعه حول عنق طومان باى، وينقطع الحبل مرة ثانية. وفى المرة الثالثة يتدلى الرجل وتستدير لحيته إلى أعلى، وتلعب ساقاه فى الهواء برهة ثم تسكن حركته.

المخايل - أثناء هذا - يلقى أزجالاً وفكاهات يضحك الصبيان المرد من فحشها وسلطانيتها. العثمانيون يضحكون أيضاً دون أن يفهموا ما يقال. السلطان الغازى ينشرح صدره، وينعم على المخايل المصرى ويخلع، ويدعوه لزيارة اسطنبول ليتفرج ابنه على فنه^(١).

لحظة مؤلمة تلك التى اختارها المخايل المصرى ليعرض فنه على جمهور راق. ومناسبة الاشتراك فيها جريمة خلقية ترتفع إلى مرتبة الخيانة الوطنية.

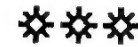
(١) كتاب: متدباد مصرى

ولكن متى كان فن الارتجال قائماً على تحكيم الضمير؟ وهو الفن الذى يعتمد على الانتهاز فى كل شىء؟ حادثة تقع خارج المسرح لشخصية كبيرة تصبح على الفور موضوعاً لفن الارتجال. مأزق يقع فيه متفرج أو قول ينزلق إليه لسانه يدخل فوراً فى صميم العرض. تطور مفاجئ يلحق بواحد من الممثلين أو أكثر: انزلاق على الخشبة أو تعثر فى كلام أو أسهال يصيبه، كل هذا يضم إلى ما يجرى عرضه: ما دام الفنان يستطيع أن يحوله إلى ما يضحك أو يثير، أو يشد الانتباه من أى سبيل. إنه فن الحرف البدائية الأولى. الصيد. الجمع والالتقاط. الخروج بالرمح لمقاتلة الوحش المقيم بالغابة فيما ظفر به الصائد، وأما كان ضحية له. فن العمل بلا ضمان. العمل من أجل الأكلة التالية، لا يدرى الفنان أيصيبها آخر العرض حقاً، أم يضطر إلى أن يخيل إلى نفسه أنه أصابها؟

وفن هذا شأنه يصبح مجرد الحديث معه عن الانضباط واتباع المقاييس - ما نسميه اليوم الالتزام - نوعاً من الحديث فى غير المجال. لهذا ما أظن أن شيئاً من التردد قد داخل المخايل المصرى وهو يد يد إلى سليم الأول، يتلقى ذهبه. بل أغلب الظن أنه اعتبر هذا تكريماً صادف أهله، وجزاً، وفاقاً، على ما أبدى من حضور بديهة فى التقاط الحادثة، وهى حادثة درامية من الطراز الأول، تصلح لكتابة تراجمية مؤثرة لو تناولها كاتب عاطف على المصير الذى انتهت إليه مصر المملوكية. فإذا تناولها الجانب الآخر - الجانب المنتصر مثلاً، فهى هزلية لا ينفعها إلا فن الدمى، مادام يراد أن يصحب الهزيمة الشماتة والزراية معاً.

لقد أصدر المخايل المصرى قراراً فنياً، بناء على تقدير حالة. العثمانيون منتصرون، واليوم يوم شماتة. فليخرج إذن تصاويره الملونة، وليعرض على ابن عثمان مهارته فى الالتقاط السريع، وفى القدرة على الكتابة من الواقع المباشر، وفى التعليق على هذا الواقع بسلطة وفحش. ليعرض على الغازى فنه الكامل، القائم أساساً على الارتجال.

مهما يكن من شىء، فنحن مدينون لخيانة ذلك الفنان المصرى بشىء. نقدره اليوم كل التقدير. ذلك إن ارتباطه الانتهازى هذا بلحظة كبرى من لحظات التاريخ، قد ضمن حفظ ذكره، وأرغم الرواة على تسجيل وصف لفنه، نعرف منه اليوم أن فن المخيلة قد كان موجوداً فى ذلك التاريخ. ثم نعلم بعد هذا كيف كان يعمل ذلك الفن من الناحية التقنية، وأخيراً - وأهم مما تقدم كله - ماذا كانت الروح التى عمل بها ذلك الفن - وهى روح الفن المرتجل العريض الصدر والمجال، الخارج على المواضع.



ويذكر «ادوارد لين» المحبطين فى كتابه المعروف، ويصف كيف أنهم كانوا كثيراً ما يقدمون عروضهم فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء، وأنهم كانوا يجتذبون إليهم حلقات من المتفرجين والمستمعين فى الأماكن العامة. ويصف لين هذه العروض بأنها لا تكاد تستأهل الذكر. وأنها إنما تجذب النظر أساساً بما تحويه من نكات بذيئة وحركات داعرة.

ويضيف أن فنانيتها كانوا من الرجال والصبيان، وأن هؤلاء كانوا يؤدون أدوار النساء بعد أن يرتدوا أزياءهن ثم يصف عرضاً تمثيلاً شاهده، وأقيم بمناسبة ختان أحد أبناء محمد على. وقد بدأ العرض بالموسيقى والرقص ثم تلتها مسرحية كاملة من لون النقد الاجتماعى، تعرضت لظلم موظفى الباشا للرعية، وقبولهم الرشوة واستهانتهم بالمال العام وشرف الأفراد.

ها هنا لون آخر من العروض المسرحية يجمع - فى أساسه - العناصر التى يحتوبها خيال الظل - من رقص وموسيقى، وحادثة مسرحية وشخصيات وحوار، كما يشمل جرعة الحركات الماجنة والنكات البذيئة التى كانت من نصيب بعض العروض الظلية أيضاً. غير أن المرء يلمس هنا اقتراباً واضحاً من فن «مسرح الشوارع» الذى عرفته إيطاليا فى عصر النهضة، والذى سمي بالكوميديا المرتجلة.

فليس من العسير أن نتخيل ما كان يدور فى حلقات التمثيل الشوارعى هذه من نكات متبادلة بين الممثلين وبعضهم، وبين هؤلاء وبين جمهور النظارة. كما أنه ليس من التعسف أن نفترض أن بعض هذه النكات كان محفوظاً، معداً من قبل، ومختزناً فى ذاكرة الممثلين.. يستخدمونه كلما قامت المناسبة، وأن بعضه الآخر كان يجيئ عفواً الخاطر لأن الممثل يومذاك مؤد ومؤلف معاً - حرفى لا يرى سبباً للتخصص فى الأداء، ما دامت قدراته تساعد على الشمول^(١) كما أن التخصص بالنسبة له ترف لا هو يطيقه، ولا هو يرحب به.

والواقع أن العلاقة المباشرة بين العروض المسرحية وبين جمهور النظارة - تلك التى تجعل من الطبيعي أن يتدخل هذا الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص وأحداث، إما بالتعليق، أو بالاستحسان المسموع الصوت، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف - هذه العلاقة قديمة قدم أول إشارة وصلتنا عن قيام فن تمثيلى فى مصر، من نوع أو آخر. نجد هذه الإشارة فيما أورده دكتور «محمد يوسف نجم» نقلاً عن الرحالة الدفركى «كارستين نيبر». فقد حكى هذا الرحالة كيف أنه شاهد حوالى ١٧٨٠ مسرحية مصرية تمثل باللغة العربية، وكان يؤدى الدور الرئيسى فيها، وهو دور سيدة، ممثل لم يستطع أن يخفى لحيته الكبيرة. وكانت الحادثة الرئيسية فى هذه المسرحية تصور امرأة تستدرج إلى خيمتها المسافرين واحداً بعد آخر، ثم تسلبهم أمتعتهم، وتطردهم ضرباً بالعصا. وتكررت هذه الحادثة مراراً، مما حدا بشاب بين المتفرجين إلى إعلان استنكاره بصوت عال، وتبعه بقية المتفرجين، فأكره الممثلون على التوقف، ولما تبلغ المسرحية منتصفها.

ويورد «يعقوب صنوع» وصفاً لما كان يجرى فى مسرحه من أحداث مفاجئة، تدعو إلى الضحك أحياناً، وأحياناً تبعث على ابتئاس أهل المهنة، ولكن الجمهور كان فى الحالين يتمسك بها أشد التمسك، ويأمر أن توضع فى صلب العرض المسرحى، وأن تتكرر الليلة بعد الليلة. من

(١) هذا هو جوهر الدور الفنى الذى يقوم به المشترك فى القافية، فهو مؤد ومؤلف معاً.

ذلك أن ممثلاً حل محل الملقن ذات يوم، بعد أن تغيب الأخير لوعكة ألمت به فعهد صنوع إلى الممثل بمهمة التلقين، وكان لا يعرفها، فأخذ يتابع الممثل فيما يقول بدلاً من أن يسبقه بالقول وتدخل صنوع في الموضوع وزجر الممثل - الملقن، فما كان من هذا إلا أن توجه بالخطاب إلى الممثل الواقف على المسرح وقال له: لماذا تلقى دورك مسرعاً هكذا. إن العجلة من الشيطان. دعنى ألقنك أولاً، ثم ترده أنت ما أقول بعد ذلك.

وضع الجمهور بالضحك. وأخرج صنوع الممثل الملقن من المسرح محقراً، فلم يلبث إلا قليلاً حتى دخل المسرح وألقى بنسخة المسرحية في وجه الممثل. ونشبت مشاجرة، تدخل صنوع ليفضها، وسط ضحك الجمهور. ويعلق صنوع على هذه الحادثة بقوله: لو حدث مثل هذا في مسرح أوروبى لكان فضيحة، إلا أنه في مسرحى، الذى كان لا يزال فى دور الطفولة، صادف نجاحاً كبيراً، مما دعا الجمهور إلى استعادته فى الليلة التالية.

هذه هى روح فن الارتجال متمثلة فى جمهور المسرحية، الذى قام هنا بدور الناقد - المؤلف، وأصر على أن يدمج هذا المشهد الكوميدي المفاجئ فى صلب المسرحية، بعد أن شاقه أن يرفع ستار آخر غير الستار التقليدي عن المسرحية المعروضة - ستار الإيهام أو التخيل، الذى يطلب إلى المتفرجين أن يتظاهروا بأن ما يعرض أمامهم حدث يجرى بالفعل. ويجيب الحدث الكوميدي المفاجئ ليذكرهم بطريقة لذيذة بأن ما يجرى إنما هو لعبة، يعزى لهم أدواتها، ويظهر بطانتها المختفية.

وإذا كان صنوع - متأثراً بالمسرح المحترم الذى شاهده وقال إنه درس مؤلفاته فى أوروبا - يشير إلى هذه الحادثة على أنها بمقياس أوروبا - تعتبر فضيحة، فأما ما يظهر أصالة تكوينه كفنان، أنه لم يبتس - حقيقة - لما حدث، وأنه نزل راضياً على طلب الجمهور، واعتبر هذا المشهد العفوى الذى ألقته الأقدار، جزءاً من العرض.

وحدث الشئ ذاته فى حالة الممثلة التى كانت تكره زميلاً لها كان يشاركها العمل فى مسرحية «غندور مصر». كان الممثل يحبها وهى لا تحبه. وكان فى المسرحية مشهد غرامى يبت فيه الممثل محبته لواعج هواه، فأدى الممثل المشهد، ثم اقترب من زميلته وتشفى فيها، وذكرها بأنها مضطربة، وهى صاغرة - إلى أن تسمع له، وتقبل مطارحته لها الغرام أمام مئات من المشاهدين. ولم تتحمل الفتاة هذه المغايظة، فصفت العاشق المكروه، ثم توجهت بالخطاب إلى المتفرجين قائلة: إن كلمات الدور الذى تمثله لا تصور حقيقة حالها، فهى تكره زميلها كره العمى. ونشب على الفور نزاع بين الاثنين، بينما صفق الجمهور، وطلب - كالعادة - أن يعاد المشهد أمامه فى الليلة التالية.

ووصف صنوع أيضاً ما حدث أثناء عرض مسرحية تسمى «ليلى»، وكان فيها طاغية يقتل الأولاد الأربعة لسيد من سادات القبائل. وكان بين المتفرجين شرطيان حديثا العهد بالخدمة، فانتفى إليهما هازل بين المتفرجين، وقال: أيرضيكما أن تقترب هذه الجرائم أمامكما؟

فهب الشرطيان واقفين، وقفزا إلى خشبة المسرح، وقبضا على الممثل الطاغية، وضع الجمهور بالضحك والتصفيق.

على أن الحادثة التى تظهر الدور الإيجابى القادر الذى لعبه جمهور يعقوب صنوع فى تأليفه المسرحية على سبيل المشاركة فى التأليف وتوجيه هذا التأليف أيضاً - وليس مجرد الإصرار على اصطيات الأحداث المفاجئة والإلحاح على تضمينها العرض المسرحى - هى حادثة البنت العصرية صفصف وما جرى لها فى المسرحية التى تحمل اسمها، وما انتهى إليه أمرها على أيدي جمهور انعطف إليها، ولم يرض لها أن تقع ضحية لمنطق الأحداث كما أرادها يعقوب صنوع.

والبنت العصرية اسمها صفصف، وهى فتاة لعوب تغازل أكثر من خاطب واحد فى وقت واحد. وقد حملها المؤلف مغبة تصرفها هذا وتركها آخر المسرحية وحيدة لا زوج لها ولا خاطب.

على أن الجمهور لم يرض بهذه الخاتمة المنطقية الباردة وجرى بينه وبين مؤلف المسرحية المشهد التالى:

الجمهور يقابل المسرحية بالسخط ويدعو المؤلف إلى الظهور على المسرح.

المؤلف يسأل الجمهور: ما الذى لا يعجبكم؟

فتى بين المتفرجين: إننا نعرف يا مولير، أن الأنسة صفصف بنت فاضلة جداً، لم تغازل أحداً خارج المسرح، فهى تستحق إذن أن تغفر لها الغزل الذى تدفعها إليه فى مسرحيتك وواجب عليك أن تجدد لها زوجاً جديراً بلطفها وجمالها، وإذا أتم المشهد الأخير من كوميديا زواجها، فسوف نصفق لك، وإلا فلن نعود إلى دخول مسرحك.

ويضطر المؤلف إلى النزول على رغبة جمهوره المتفرج المؤلف!

ويختم صنوع حديثه عن مفاجآت العرض فى مسرحه بقوله: «كان هناك دائماً من المتفرجين من يخاطبون الممثل أو الممثلة على المسرح، قائلين للواحد: سنرى إذا كنت ستدعه يخطف حبسبك. أو للآخرى: إنك تخطئين فى تفضيل هذا العايق المغفل على ذلك الشاب الغنى العاقل الذى يموت فى غرامك». وكنت، من مكمنى وراء الكواليس، ألقن الممثلين ردودهم، وأحياناً كان يطول تجاذب أطراف الحديث بين منصة المسرح والجمهور. وفى نهاية كل حفلة، كان الجمهور يستدعيني على المسرح. وسواء شئت أو لم أشأ، كان لابد من أن أقول شيئاً مضحكاً وجديداً للنظارة.

فى هذه الظروف ولدت المسرحية المرجلة فى بلادنا، وأصبحت عناصرها الرئيسية: نص مكتوب قابل للتغيير حسب الأحوال، وممثلون يؤدون هذا النص على الخشبة وهم مهيتون نفسياً لتقبل أى تغيير طارئ عليه، ومؤلف يختبئ مرتين ويظهر مرة. يختبئ فى المرة الأولى وراء

كلمات نصه الأصلي، ويختبئ للمرة الثانية فى الكواليس يلقي الممثلين ردودهم على هجمات المتفرجين على النص فيجربى إذ ذاك نوع طريف من التأليف، هو التأليف الفورى، ثم جمهور لا يؤمن قط بأن دوره هو مجرد الاستمتاع السلبي بما يجرى أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكى، الذى يتابع وينقد ويحكم.

ويتتابع ظهور صنوع على المسرح، يلقي الفكاهات على جمهوره المتشوق، ولد أيضاً - فى مسرحنا - تقليد الفاصل الفكاهى الذى يتوسط أو يعقب، العرض المسرحى الرئيسى.

ومن كلمات صنوع نستنتج أن هذا الفاصل كان يتجدد دوماً، بناء على طلب الجمهور، فهو فاصل عفوى أميل إلى الارتجال منه إلى الفاصل المرسومة خطوطه الرئيسية، والذى سوف نعرض لنماذج منه خلال هذه الدراسة.

على أن روح الفن المرتجل قد ترك طابعه على فن صنوع، حتى فى المسرحيات المكتوبة. فهو فى هذه المسرحيات لا يتردد فى إدخال تعديلات عليها، توافق مقتضى الحال. هو مثلاً فى مسرحية «البورصة»، يتخذ فى المسرحية الأصلية موقفاً إيجابياً بالنسبة للبورصة كسوق للأوراق المالية، ثم يعود فيناقض هذا الموقف فى الاقتباس الذى يورده من هذه المسرحية فى مسرحية «موليير مصر»، حيث يشرح الأثر المدمر الذى تتركه البورصة على واحد من التعاملين معها، ويشجب الدور الذى يقوم به السماسرة فى هذا السبيل، إذ يورطون عملاءهم فى صفقات خاسرة تعود عليهم بالوبال.

وهو فى مسرحية «الضرتين أو الحشاش» يزيد من كلمات الدور الذى يلعبه ملك الحشاش، ويدخل السجع على هذه الكلمات ليرفع من قيمتها الأدبية وهو يفعل الشيء ذاته فى باقى الاقتباسات من المسرحيات الأخرى التى يرد ذكرها فى «موليير مصر».

وهذه النظرة المتحركة للنص، التى لا تفترض له قواماً ثابتاً لا يتغير، وإنما تنشئ له علاقة دينامية مع الواقع المحيط به، هى من صميم فن الارتجال. على أن صنوع قد ترك فى موضعين على الأقل من مسرحياته منافذ واضحة لفن الارتجال كى يتسرب إلى مسرحه. وأول هذه المنافذ نجده فى المنظر الثامن من الفصل الثانى من مسرحية «العليل»، حيث يدور بين لياس، المصاب بعيب اللعثة، وبين هانم، التى يطمع فى أن يخطبها إلى نفسه، حوار هو أميل إلى طبيعة القافية، روحاً، وأداءً، ونصاً. وليس من الشطط، وهذه حاله افتراض أن الارتجال كان يتسرب إليه بالتغيير والإضافة ليلة بعد ليلة، طوال تمثيل المسرحية:

لياس: أنا مص مص مص مص.

هانم: الحكيم أذاك شئ قمصه؟

لياس: لا أنا مص مص مص.

هانم: أنت مصروع يا عيشتنا؟

لياس: لا أنا مص مص مصوع بمعرفتك.

هانم: كتر خيرك. واحنا بالمثل.

لياس: كت كت كت كت كت.

هانم: «تضحك وتقول فى نفسها» دا بينادى على الكتكايت.

لياس: كت كت كت كت كتر خيرك يا يا هاهاها «بسرعة» هانم.

هانم: ممنونة.

لياس: انتى جمى مى مى مى جميلة قاقاقا ووى قوى.

ويزداد صنوع قرباً من جلسات القافية ومن روح المسرح المرتجل فى المنظر السادس من مسرحية «الضرتين»، حيث يتأزم الموقف بين الحشاش ملك، وبين زوجتيه القديمة والجديدة، كل تحاول انتزاعه من الأخرى. ويتحول النزاع الكلامى إلى تماسك بالأيدى فتقبض الزوجة القديمة صابحة على أخى ضرثها بعجر، ويدور بينهما مشهد هزلى تتعاون فيه نكات ذات طابع «قافىوى» مع حركة مادية فاقعة، على تلوين المشهد كله باللون المرتجل، الذى يعتمد فى الإضحاك على المبالغة التشبيطة بالألفاظ، وعلى حضور البديهة، وعلى قدرة الممثل على استخراج شئ ما كامن فى المشهد، يراه هو ويحسه، ويستطيع بوصفه مؤدياً - خالقاً أن يظهره للعيان، معتمداً فى هذا كله على اتفاق ضمنى بينه وبين المؤلف وبين الجمهور على أن الارتجال هنا حق له وواجب عليه.

ومثل هذا التعويل على قدرات الممثل على الخلق الفورى معروف فى المسرح الأوروبى المكتوب، حيث كان المؤلف يترك فى مسرحياته فجوات معينة يصفها فى النص بقوله «هنا مشهد مضحك»، ثم يترك للممثل الخالق مهمة ملء الفراغ بكل ما يختزن من قدرات.

ويجربى المشهد الذى أشير إليه فى مسرحية صنوع على النحو التالى:

بعجر، أخو الزوجة الجديدة، يخاطب صابحة الزوجة القديمة معلماً على الدور الذى غنته الأخيرة:

بعجرة: يا خسارة إن الولية العجوزة دى حسها وحش.. ويتخسر المذهب، لأن المذهب كان رايح على طلحه جابتو على أبو زعبل.

صابحه: بقا أنا ولية عجوزة وحشى بشع، وانت اللى حسك مطرب؟ دانتا غلبت البهجة.

بعجرة: والله ما بهجة غيرك انتى يا مرا يا كركوة. قال بتعرف تنكت. يخى ريتا ينكد عليها.

فطومه: بس يا واد اختشى. دى مراة الملك ولازم تعتبرها.

بعجرة: نعتبر درتك اللى واللهى إن ما سبتك على عقلك لا نعل لك خاشا.

صابحه: تنعل خاشى أنا؟ «إلى ملك» انت جايب أخو مراتك ومسلطه على؟ واللهى أموته وأموت فيه «تمسك بعجر من خناقه» لما أفرجك البهجة ونعل خاشى.

بعجرة: أنت رايحة تسيبى والا الطش لك «إلى ملك» قول لأمك تسبب خناقى لحسان الطش لها. لا مسكتها دى تضيع منى النفسين إياهم اللى سحبناهم قبل ما ندخل هنا.

«إلى صابحة» تسيبى والا أرفص «إلى ملك» ما تقول لها تسيب ولا انكثها.

ملك: «إلى صابحة» سيببه، سيببه يا صابحة.

فطومه: «إلى بعجر بصوت خفى» دبهيا فى كرشها ولا تفكرش.

بعجر: «إلى صابحة» بقا يعنى ما ترخيش إلا بالمتلوف؟ طيب كلى «يرفصها تقع».

صابحة: يا دهوتى. ده سقطنى.

بعجر: هيا العجوزة اللى زيك تحبل؟

ولكن مسرح صنوع ينتمى أيضاً إلى مسرح الارتجال بما يحوى من شخصيات نمطية روعى فى خلقها أن تكون مختلفة القوميات واللهجات، وذلك كى يستغل المؤلف هذا التنوع فى البيئات، والثقافات واللهجات فى أحداث المفارقات المضحكة بين هذه الشخصيات.

وعلى هذا نجد صنوع أول من أفاد من شخصية البربرى كعنصر إضحاك، يجمع بين خفة الظل، والعواطف الحارقة، والانفداع الأحق وطيبة القلب، وذلك فى مسرحية «أبو ريذة وكعب الخير». ونجد كذلك أول من استخدم شخصية «الشامى» كعنصر فكاهى يجمع بين اللهجة الفخمة، الغريبة الألفاظ والأصوات، البدائية الوقع على الأذن المصرية المتحضرة، وبين مزاج من كثافة العقل والصدغ، وسلامة الطوية - مع كل هذا - استخدم صنوع كل هذا وسيلة من وسائل النقد لسلوك شخصياته، وإضحاك جماهيره على تصرفاتها. نجد مثلاً لهذه الشخصية فى الحاجة نعمة الله، فى مسرحية «الصادقة».

كذلك نجد باقى نماذج المسرح الهزلى المثبتة، التى عرفت فيما بعد فى المسرحيات المصرية، مثل شخصية الحاجة اليونانى، ويمثلها فى مسرحية «الأميرة الاسكندرانية» الطبيب خرابو، وشخصية ابن البلد الحشاش «ملك فى مسرحية الضرتين» وشخصية الخاطبة التى تجمع بين الدجل والطمع وشطارة بنت البلد «مبروكة فى مسرحية أبو ريذة وكعب الخير». وشخصية المغربى الكذاب «الحاج على فى مسرحية العليل».

هذه الشخصيات المثبتة المتنوعة الماثبات واللهجات، هى نظائر لشخصيات تعتمد سمات نفسية وخلقية مشابهة ونجدها فى ابن دنيال الذى أفاد من اللعب بالشخصيات الغريبة المتعددة المصادر واللهجات فى مسرحيته الظلية المسماة «عجيب وغريب»، حيث نجده يفيد من السودانى والمشعوذ ولاعب الحيات وقارئ الطلوع والصانعة الخ.. ليمتع متفرجه بعرض وافر متنوع من الشخصيات الشاذة أو الغريبة ترضى فضولهم وتثير ضحكهم فى وقت واحد.

أغلق صنوع مسرحه فى عام ١٨٧٢، بعد عامين من النشاط الدافق، ولكنه كان قد ترك على المسرح المصرى أثراً لا يمحو أثره فى المثل العملى الذى ضربه على إمكان قيام مسرح فى مصر، تأليفاً، وتدريباً وتمثيلاً وأداءً. وفعلًا سار غيره على الدرب ذاته الذى كان أول من ارتاده فى العصر الحديث.

ولكن أبرز ما حققه صنوع فى هذا المضمار هو وضعه أسس المسرح الشعبى الحقيقى فى مصر، ونحته لشخصياته، وتأكيد له دور جمهور النظارة فى خلق ودعم موضوعات هذا المسرح. وليس يهم أن كثيراً من مسرحيات صنوع لا قيمة لها من الناحية الأدبية، إنما المهم أن قيمتها الفنية وخاصة فى مسرحيته: «أبو ريذة»، و «الضرتين»، إلى جوار مشاهد كثيرة فى مسرحية «العليل»، قد فتحت الطريق واسعاً أمام أجيال لاحقة من الفنانين كى تخلق مزيداً من الأعمال المسرحية كانت بمثابة نقط للعبور بين الخلق المسرحى البدائى، والعمل المسرحى الناضج الذى أصبحنا اليوم نشاهده على خشبة المسرح المصرى.

كذلك ترك صنوع طريقاً محفوراً أمام فناني الارتجال من أمثال «جورج دخول» وغيره من الفنانين الذين سوف تعرض لأعمالهم فى هذه الدراسة، ومن أمثال «على الكسار» و«أمين صدقى» و«بديع خيرى» فى المحاولات التى قاموا بها جميعاً لتمصير المسرحيات التى اقتبسوها من المسرح الفرنسى، وفى خلق أعمال مسرحية تعتمد على ألف ليلة.



إلى جانب الأعمال التى وصلت إلينا من مسرح الارتجال والتى ننشرها ونعلق عليها فيما يلى، خلصت إلينا أيضاً روح المسرح الفورى التى تعتمد على التخجيل وعلى قدرة الجمهور على التصديق بل وتقمص المواقف التى يطلب إليه أن يدخل فيها بكلية.

وتروى أخبار فناني الارتجال قصة عن أحدهم وهو «ميخائيل جرجس»، الذى كان منذ حوالى ستين عاماً صاحب فرقة مسرحية جواله، ثم أفلس ولم يعد قادراً على الاستمرار فى العمل بالفرقة كاملة. فخطر له أن يجرب حظّه بمفرده، وفى الموالد الدينية فقط. وفعلًا كان يقيم منصة مسرحه فى الموالد، ويكلف أحد عماله بالوقوف بالباب منادياً بأعلى صوته، وهو يقرع جرساً بعد كل نداء: بقرش تعريفه أمير المؤمنين يقابلكم وجهاً لوجه، وبارككم ويسلم عليكم يبدأ بيد. الدخول بقرش تعريفه.

وكان الناس يدخلون، ويمتلئ بهم المسرح، ثم ترفع الستار عن ميخائيل جرجس، لابساً ملابس أمير المؤمنين، ومتنكراً فى مظهره، وفى يده مسبحة. ثم يصعد أفراد الجمهور من سلم إلى جانب المنصة، ويقبلون يد أمير المؤمنين، ثم ينزلون من سلم آخر فى الجهة المقابلة. وكلهم فى سرور لأنه قابل خليفة المسلمين وسلم عليه بقرش تعريفه فقط! وكان أمير المؤمنين يرغب رعاياه فى العودة إلى المسرح مرة ثانية بأن يعدهم بأنه سيعطيهم عطايا فى المرة القادمة وإذا ذاك يتضاعف سرورهم ويزداد إقبالهم.

ولو حللنا هذه الواقعة لوجدنا فيها بوضوح روح الفنان المرحل الذى يحس إحساساً مباشراً بنفض جمهوره ويعلم أنه لو استجاب لهذا النبض، فسيرد عليه الجمهور بدوره، ويقدم له

تأييده كاملاً. ثم لوجدنا أيضاً أن هذا العرض المسرحي المحدود يحوى بين طياته تحقيقاً لرغبة جمهور المسرح الشعبى فى المشاركة الفعلية فى العرض، ليس فقط بالتدخل فى النص وتوجيه التأليف كما كان الحال أيام صنوع، بل بالظهور الفعلى على المسرح فى دور: بعض رعايا أمير المؤمنين!

وتروى قصة أخرى ما كان يفعله واحد من الممثلين الجوالين واسمه «محمد فريد المجنون»^(١) كان يقدم مسرحيات كاملة بمفرده، يجوب بها البلاد، وليس معه سوى حقيبة واحدة بها خطوط المسرحية، ومنظر واحد، وبدلتان: أحدهما عربية والأخرى تاريخية. فإذا كانت المسرحية عربية لبس لها الزى العربى، وإذا كانت تاريخية لبس الزى الأفرنكى. وكان محمد فريد متخصصاً فى تمثيل مسرحيات سلامة حجازى بمفرده، ففى حالة مسرحية «صلاح الدين» مثلاً كان يرفع الستار عن نفسه دون مساعدة من أحد، فيظهر وهو يرتدى الزى التاريخى، ويغنى قصيدة:

إن لم أصن بمهندي ويميني ملكى فلست إذن صلاح الدين

وحين تنتهى القصيدة يقول: ثم يدخل عليه فلان ويقول: ... وفلاته تقول: ... وهكذا حتى يستوفى شخصيات المسرحية وأغانيها جميعاً، بما فيها من الحان فردية والحان مجموعة. وحين يأتى وقت إسدال الستار كان يستدير ناحية الكواليس ويسدل الستار بأسنانه. وكان محمد فريد يوائم بين عروضه وبين عدد المتفرجين، والإيراد الذى يدخل له، فيبذل من الجهد ما يتناسب مع هذين العاملين الهامين فى حياة كل عرض مسرحى.

وما يهمنا من هذه الحكاية هو جزء واحد منها فقط يدخل فى باب الارتجال، وهو الجزء الذى لا يبالى فيه الفنان أن يكسر عنصر الإيهام، ويبدو أمام الجمهور بملابس الدور الذى يؤديه ليؤدى دوراً آخر هو دور عامل المسرح.

إن المسرح الشعبى لا يعنيه أن ينسى المتفرج أن ما يجرى أمامه إنما هو مجرد عرض مسرحى، ولا هو يسعى إلى أن يندمج متفرجه فى العرض المسرحى حتى لينسى نفسه، وينسى الزمان والمكان الذى يعيش فيه. إن المسرح الشعبى لا يجد غضاضة فى أن يتنبه متفرجه كل التنبيه، ويعى تماماً أن ما أمامه عرض لقصة من قصص الحياة وليس الحياة ذاتها.

كذلك نلاحظ القصد التام فى استخدام المهمات المسرحية، فليس يهم المسرح الشعبى أن يبهز، وإنما يهمه أن يوحى، وليس فى ظهور ممثل ما بزي واحد لعدة أدوار ما يחדش الإحساس الفنى لدى المتفرج مرة أخرى لأن عنصر الإيهام عنده ليس هاماً، ولأنه لا ينتظر من العرض المسرحى أن يطابق الحياة، وإنما يرمز لها ويمثلها تمثيلاً فنياً. إلى جوار هذا نجد تكييف الفنان

بالظروف المحيطة به، وعدم ترده فى اختصار العرض أو مذه تبعاً للأحوال، فالفنان الشعبى أيضاً لا يخجل من اعتبار عمله الفنى نوعاً من البضاعة يطرحها للتداول. وقد يجد البعض فى هذا لوناً من السوقية. وربما كان هذا صحيحاً. ولكنه فى الوقت ذاته أمر يضمن للعرض المسرحى الاتصال المباشر بالجمهور ويجنبه النأى البارد الذى يصاحب العروض «المحترمة» ويجعلها تفقد حرارة العرض الحى حقيقة^(١).

على أنه ينبغي أن نسجل أيضاً الطريقة التى تحول بها محمد فريد المجنون مؤد - راوية، من نوع مماثل لشاعر الرماية، الذى كان يروى أحداثه - كما يلاحظ ادوارد لين - بطريقة تمثيلية، وإن كان محمد فريد قد أضاف إلى شاعر الرماية ملابس الدور، ومنصة المسرح، مستعيضاً بها عن دكة المتهى العالية^(٢).

نتشغل بعد هذا إلى وصف بعض عروض الارتجال كما قدمها فنانون مشهورون فى زمانهم. هذا هو الفنان «محمد ناجى» يدخل المسرح بعد أن لبس كل عتاده المسرحى، وهو جلباب واسع، أخرج من جيب فيه حزاماً أو شال عمه، وتحزم به من تحت إبطه، وكبس طربوشه على وجهه، ثم جعل يرتجل النكتة وراء النكتة فيملأ المسرح بهجة وضحكاً وسروراً.

إن محمد ناجى يخالف غيره من فنانى الضحك فى عزوفه عن الضحك المفتعل. لم يكن يلبس بدلة ذات رقع. أو طربوشاً طويلاً قصير الزر، أو يستخدم الاصباح الفاقعة لطلاء وجهه، أو يصطنع شارباً بفردة واحدة أو يمسك مكنسة مفرطة فى طول اليد. كل هذه الوسائل المصطنعة كان يزدريها محمد ناجى. وكان يقدم الفصول المضحكة بعد المسرحيات الجادة فى «فرقة سلامة حجازى» و«فرقة الشيخ عطية محمد» الذى خلف سلامة حجازى بعد وفاته وأخذ مسرحياته فكان الناس ينتظرونه ولا يخرجون من المسرح حتى يتمتعهم بفنه الصافى كذلك كون محمد ناجى فرقة خاصة به طاف بها أقاليم مصر، وسافر بها إلى دمشق وبيروت. وقد وصل إلينا وصف لأحد فصوله المضحكة. فقد كانت فرقة الشيخ عطية تقدم إحدى حفلاتها فى دمنهور، وكانت تشمل إحدى مسرحيات الشيخ سلامة حجازى. واختتمت المسرحية وجاء دور الفصل المضحك، فتقدم محمد ناجى ليمثل فصلاً اسمه مدام روجينا.

دخلت الممثلة المسرح، فوجدت الخادم نسيم «يمثله محمد ناجى» فقالت له:

روجينا: يا نسيم، النهارده تروح على الجرائد وتعطيها صورتي، وتعلن أن المدام روجينا عاوزة تتجوز. وتيجى هنا تستقبل الخطاب.
الخادم: لا، أنا ما أقدرش أخلى صورتك فى الجرايد.
روجينا: ليه؟

(١)، (٢) قد يبدو هذا التنظير مبالغاً فيه بإزاء إجراء ساذج كهذا الذى لجأ إليه محمد فريد المجنون - إجراء أملت له الحاجة وحدها. ولكن هذا لا يمنع أن عناصر المسرح الشعبى التى تشير إليها موجودة بالفعل فى تضاعيف هذه الحادثة.

(١) كان يعمل بفته منذ نصف قرن تقريباً.

الخادم: لأنها تشبه صورة ملتر.

«وكانت لجنة ملتر المشهورة تزور مصر إذ ذاك، وأجمع الشعب المصرى على مقاطعتها».

من عناصر مسرح الارتجال هنا القدرة الذكية على التقاط الحادث الاجتماعى الذى يشغل رأى العام، ثم ادخاله فوراً إلى صلب العرض المسرحى، بغية جذب الجمهور وتحويل جانب من اهتمامه بالحادث إلى اهتمام بالعرض المسرحى أيضاً. فكأن الفنان يدعو جمهوره إلى التعاطف مع فنه، بعد أن تعاطف هو مع اهتماماته السياسية والاجتماعية. وفى الوقت ذاته يقوم الفنان بجزء من دوره الرئيسى وهو عرض الحياة وانتقاده انتقاداً فنياً.

ووصل إلينا وصف آخر لحفل أقامه فنان معروف من فنانى الارتجال واسمه «محمد سلامة»، الشهير «سلامة القط». كان سلامة يعمل على مسرحين شعبيين فى حى السيدة زينب، هما «دار السلام» و«الكلوب المصرى»، وظل أكثر من عشر سنوات يقدم الفاصل المضحك بعد المسرحية الأدبية الجادة. كان طويل القامة، ينبع الضحك منه صافياً، ليس على المسرح وحسب، بل فى حياته العادية أيضاً، وكان يلبس بدلة فى رخاوة البيجاما، ولا يستخدم المساحيق. أما مسرحياته فممشغولة غالباً بشخصيات ثابتة هى: الملك والوزير والسياف وشخصية الخادم يتقمصها سلامة، واسمها جمعة. وقد وصل إلينا وصف لفاسلين من فواصله المضحكة، يظهر الملك فى أحدهما وهو ينشد:

سدت الملا ولقد بدت أفعالى
بين الورى والشرع فى أقوالى

ويعد حوار بين الملك ووزيره، يدق الباب:

السياف: مين؟

جمعة: أنا جمعة.

السياف: عاوز إيه؟

جمعة: الملك.

ويتصل الحوار بين جمعة والسياف بعض الوقت «ولنا أن نتخيل ما يمكن أن يرتجله خادم فى مثل خفة ظل جمعة «سلامة» على سبيل مشاغبة سياف جهم المنظر والمخبر معاً» ثم يدخل جمعة ويقول:

جمعة: الحق يا مولاي. تعالى معاى يا مولاي!

الملك: فيه إيه يا ولد؟

جمعة: فيه واحد بره بيفرق عيش. تعالى معايه قبل ما يخلص!

وفى الفاصل الثانى، يدخل جمعة على الملك يلطم خده ويبكى، فيقول له الملك:

الملك: مالك يا ولد فيه إيه؟

جمعة: الفائلة بتاعتى اتسرق يا مولاي.

الملك: معلش، أنا أجيب لك غيرها.

جمعة: لا، أنا عاوز فائلتى.

الملك: طيب. أنت شاكك فى مين؟

جمعة: إن جيت للحق، أنا شاكك فيك أنت يا مولاي!

فى الفاسلين يستخرج فنان الارتجال الضحك عن طريق إحداث مفارقة بين الهموم الصغيرة التى تشغل بال جمعة من جهة، وبين مركز الملك العالى وترفعه الطبيعى عن هذه الهموم من جهة أخرى. كذلك ينبع الضحك من الموقف الطريف الذى يابى فيه الخادم إلا أن ينزل الملك من منصته العالية، ويجره جراً إلى مستواه الصغير. وفى الفاصل الأول يكتفى الفنان بأحداث المفارقة البريئة. أما فى الفاصل الثانى فهناك وخزة دبوس، واتهام معلق، بأن الملوك ليسوا فوق مستوى السرقة! هذا بالإضافة إلى فكرة مضحكة فى حد ذاتها، وهى فكرة ملك يتدنأ إلى حد سرقة قميص!

وأحياناً يعتمد الفاصل الفكاهى - خلق الضحك - على المهارة البدنية للممثل، إلى جانب قدرته على الأداء اللفظى. وقد وصل إلينا الوصف التالى لفاصل فكاهى كان يقدمه الفنان «محمد المغربى» ضمن مسرحية اسمها: مدرسة الغرام. وكان المغربى يعمل على «مسارح الصالات» تحت اسم ربح بك، مقدماً الفاصل الفكاهى المعتاد، ضمن برنامج الصالة المتنوع المكون من الغناء والرقص والفكاهة. وفى الفصل الذى نشير إليه يدخل ورحر الجبش، ويدخل عليه ضابط فيجده سكراناً - ويده زجاجة خمر - فيدور بينهما الحوار التالى:

الضابط: زنهارة!

ورحر: «يعتدل والزجاجة فى يده اليمنى».

الضابط: ورينى إيدك اليمنى؟

ورحر: «ينقل الزجاجة إلى يده اليسرى ويريه يده اليمنى».

الضابط: ورينى ايدك الشمال؟

ورحر: «يضع الزجاجة فى يده اليمنى ويريه اليد اليسرى».

الضابط: ورينى أيدك اليمين؟

ورحر: «موجه كلامه إلى الجمهور بصوت منخفض» تنكسر يا بارد! «ثم يضع

الزجاجة بين فخذه ويريه كلتا يديه».

الضابط: إلى الأمام مارش.

ورحر: «يمشى والزجاجة بين فخذه وعنقها إلى الخارج، ويرش خشبة المسرح بالخمير دون أن تقع الزجاجة».

إلى جوار المهارة البدنية التى يتطلبها هذا المشهد، والتى تبهز المشاهد، وتثير انتباهه طول الوقت، (وهذه المهارة جزء لا يتجزأ من تقاليد مسرح الارتجال، الذى يفترض فى الممثل

مهارات كثيرة بين أدبية وبدنية) يضحك الجمهور من قدرة المجدد على السخرية من ضابطه المرة بعد الأخرى. ويزيد في إعجابه بالمجدد أنه في الواقع يمثل ابن البلد، الذكي، الواسع الحيلة، والمصمم على بلوغ هدفه مهما اعترضه من عقبات.

وهناك مثل آخر لتعدد مواهب فنان الارتجال نجد في حالة «أحمد أفندي فهميم الفار»، الذي منحه الناس لقب أفندي تمييزاً له عن فنان ارتجالي آخر اسمه «أحمد الفار»، وكان معماً. وكان أحمد أفندي يرتدى الملابس الأفرنكية، وينادم أعيان البلاد، وخاصة في مجلس لهم كان يعتقد في بار اللواء. كان هذا الفنان يجيد العزف على المزمار والقرية والربابة إلى جوار إلقاء المونولوجات المضحكة والتمثيل، سواء في الأفراح والحفلات الخاصة، أو على المسارح. وكان يبدأ حفله بالعزف على الآلات، وينتقل إلى المونولوجات، ثم يختم بالفصل التمثيلي المضحك. وقد وصلت إلينا عناوين من مونولوجاته، نعرف منها موضوعاتها، مثل: ولاد الفلاحين، ودلع ولاد الذوات، والتليفون. كان يجيد تمثيل شخصية الباشجاويش. وهذا وصف لفصل تمثيلي كان يقدمه: الباشجاويش في مقعده بقسم البوليس. يدخل عليه رجل ويبلغ عن سرقة مبلغ مائتي جنيه منه أثناء وجوده في محل صيدناوى، ويطلب كتابة محضر بالواقعة. الباشجاويش يسخر من الرجل بوسائل مختلفة ثم يسأله:

الباشجاويش: اسمك؟

الرجل: محمد سعد الدين.

الباشجاويش: ياما أسامى على جنت. صنعتك؟

الرجل: محمد سعد الدين باشا، مدير الغربية.

الباشجاويش: يتضايل من الفطرسية الشديدة إلى الدلة التامة. ويكتب المحضر من جديد مع الموافقة التامة على كل ما يقوله الباشا. وتنطلق منه الفكاهات الواحدة وراء الأخرى. استجابة للمفاجأة الكبيرة.

ومن تقاليد مسرح الارتجال التقط كل من «جورج دخول»، و«مصطفى عزام» و«أحمد المسيرى» وعلى الكسار فكرة الشخصية الفكاهية التي يعتمد مصدر الضحك فيها على عرض لهجتها الغربية وأحوالها غير المألوفة، بالقياس إلى المتفرج المصرى العادى. التقط جورج دخول اللهجة السورية، واعتمد عليها كواحد من مصادر الضحك في مسرحه الارتجالي. أما عزام والمسيرى والكسار فكانوا يمثلون شخصية البربرى.

وقد وصل إلينا من أعمال جورج دخول ومن أعمال غيره من فناني الارتجال عدد لا بأس به من المسرحيات، ما بين نصوص كاملة، وأجزاء من المسرحيات تشمل أداوراً بذاتها، نقلها الممثل المختص كى تكون مفكرة له وتتيح لنا هذه النصوص المختلفة أن نحصل على صورة كاملة لما كانت تحتويه مسرحية الارتجال من عناصر فنية أهمها:

- القصة السهلة الجريان، التى لا تحفل بقواعد معينة وإنما هدفها الأساسى، جذب انتباه

المتفرج، وتسليته من كل سبيل، فإذا ما فرغت جمعة المؤلف من الحيل المسرحية أنهى عمله دون تردد.

- ما يسميه فنان الارتجال «النمر»، وهى مواضع فى القصة المسرحية يسعى فيها المؤلف إلى استخدام القدرة البدنية، وخفة اليد، وطلاقة اللسان التى يتمتع بها الممثل، ليقدم عرضاً باهراً يجمع بين فن التمثيل وفن البهلوان وفن الحاوى وفن التمثيل الصامت أحياناً.

- عرض «جاليرى» كامل من الشخصيات الغربية، تمتع المتفرج بلهجتها غير المألوفة وأحوالها الخارجة، وتصرفاتها اللافتة للنظر، بحيث يحس المتفرج أنه فى متحف للنماذج البشرية الشاذة، تقرب مما نشاهده فى متحف الشمع، أو فى أعمال «ديكنز» و«فيلدينج»، أو - وهذا أقرب - فى أعمال «ابن دنيال» الظلية.

- الألفاظ الصارخة والبذيئة، تستخدم إما سبباً فردياً تارة، أو ثنائياً وجماعياً (الردح) تارة أخرى، وأحياناً يتحول هذا السباب إلى قافية.

- الحركة المادية الصاخبة، مما يدخل فى باب الميلودراما، من قتل وشنق، وانتحار، ومبارزة، وحرب، وطراد الخ.

- تصور شعبى لفكرة المسرح - كمسرح - تقرب بين القصص المعروضة وبين المتفرج مهما كان حظه من الثقافة والفطنة ضئيلاً.

وينعكس هذا التصور بوضوح على الأعمال التى لها أصول فى كلاسيكيات المسرح العالمى، أو التى تنبع من أعمال وضعها أدباء عرب باللغة الفصحى، أو التى تتمسح بالتاريخ. مستخدمة شخصيات عظيمة المركز الاجتماعى كالمملك والوزير.. والأمير.. الخ. فإن هذه تقدم من وجهة نظر شعبية صرف، وذلك إما عمداً، للحط من شأن هذه الشخصيات، أو تلقائياً لأن المؤلف والمتفرج كلاهما لا يملك تصوراً آخر للموضوع.

- استخدام الرقص والغناء، الشعبى خاصة، وسيلة لإمتاع المتفرجين.

ولنأخذ مثلاً للقصة السهلة الجريان فاصلاً مسرحياً اسمه: «خيانة الأصحاب».

موضوع المسرحية يتعلق بأب شعبى ترتفع عنه الستار فيأخذ فى شرح حاله موجه الكلام للجمهور، ويشكو من ابنته التى خطبها «ولد حليوة» ثم تركها وسافر إلى جهة ما، مما أقلق البنت وجعلها ملهوفة على خطابات تأتى وتجيء بينهما، فهى تسأل: هل وصل منه خطاب وهل أرسل إليه خطاب؟ والأب يطلب إلى كامل الخادم أن يدعى أن حركة المراسلة بين الأب والخطيب المسافر متصلة، فيتمنع الخادم أولاً ثم يوافق تحت التهديد. ويستدعى الأب ابنته ويحمل كامل على ترديد الكذبة أمامها، ثم يدق الباب ويدخل الخطيب ومع صديق له من النوع المعروف بالأبضاي. ويجلس الجميع وتقدم الخمر للتحية، فيعجب الأبضاي بالبنت، ويقرر أن يكسبها لنفسه.

ويقرر الخطيب السفر فجأة، فيخلو الجو للأبضاي، الذي يدبر حيلة يتزوج بها البنت، فيدخل إلى المسرح وهو يبكي، وينتهي إلى كامل الخادم، أن الخطيب قد مات، وترك وراءه وصية تقضى بأن يتزوج الأبضاي من البنت، ثم يعقد الأبضاي صفقة مع كامل على أن يتدخل لإقناع الأب والبنت بالموافقة، في مقابل نصف ريال لكل كلمة يقولها الخادم في صالحه. وبعد مناقشات وقر مصحكة ستعرض لها حالاً، تتزوج البنت من الأبضاي فعلاً. وهنا يدخل الخطيب، ويكتشف ما حدث، فيتحدى الأبضاي للمبارزة، التي تجرى فعلاً خارج المسرح ويدخل الخطيب بعد ذلك، ويعاتب البنت وأباها وخادمها ثم تفاجأ بالأبضاي يدخل المسرح ويطلق النار قاصداً قتل الخطيب، ولكن الطلقة تطيش وتصيب البنت وتقتلها، ويخرج المتنازعان يطارد أحدهما الآخر، وينتهي المشهد الأول.

في المشهد الثاني نرى الأب يبكي ابنته على قبرها. ويشارك معه كامل في العويل، بطريقة تسخر من مسرح الفواجع. ثم يخرج الأب ويدخل الخطيب باكياً هو الآخر، ولا يلبث الأبضاي أن يلحق به، ويتحدى الخطيب غريمه بالسلاح، فيقتل الأبضاي خصمه، ثم يندم فجأة ويقول:

- ويلي.. ماذا فعلت؟ أقتل صاحبي بيدي.. لا والله!

ثم تظهر عليه أمارات الجنون فيقرر أن يهرب من المقبرة ولكن ناراً تطارده من ناحية، وأصواتاً غامضة تأتي من وراء قماش أبيض ملفوف، تتعقبه من ناحية أخرى فلا يجد مناصاً من أن يخنق نفسه. ويحدث الشيء ذاته لكامل الخادم، من مطاردة بالنار والأصوات، ومن انتحار بعد ذلك.

وتنتهي المسرحية..!

وواضح من هذا التلخيص السريع لها، أن ما يهم مؤلفها هو أن يقدم عرضاً حياً مثيراً لجمهوره، وهو لهذا لا يأبه بأي منطق آخر، فأشخاصه تتحرك وفق مقتضيات العرض المثير وحسب. يخرج الخطيب ويدخل، ويسافر ويعود حسب ما تليه حاجة الأحداث.

يعود فجأة، ثم تقوم حاجة للتخلص منه كي يتم زواج الأبضاي بالبنت، فيخرجه المؤلف من المسرح دون احتشام ولا يلبث أن يعيده مرة أخرى دون سبب مقبول - وهو الذي كان قد قرر السفر ولم يتفجع معه رجاء ولا شفاعة - يعيده لأن المؤلف محتاج إلى مواجهة بين الأبضاي والخطيب. ويسخر المؤلف - في سبيل الضحك - من مسرح الفواجع ثم لا يتردد في استخدام أساليب ذلك المسرح من مبارزات بالسلاح والبارود ومن نيران وأصوات غامضة إلى آخره. ثم يقضى في نهاية العمل على شخصياته جميعاً: واحدة تقتل واثنان ينتحران وثالث يخرج ولا يعود!

المؤلف هنا يلعب بكل ورقة، فهو مشغول بطلب رضى الجمهور، ولا وقت عنده ولا رغبة

في الالتفات إلى ترف القصة المرتبة والمنطقية. وهذه القصة المرتبة - وعلى أية حال غريبة على الفن المسرحي الشعبي الذي تعتمد فيه المسرحية على القصة المتعددة الأحداث - تتتابع تفاصيلها في خطوط متصلة، كحلقات السلسلة، ولا تأخذ قط الخط البياني المعروف في المسرح اليوناني من بداية ونهاية تتوسطهما قمة مرتفعة، تعبر عن الأزمة.

أما العنصر الثاني من عناصر المسرحية الشعبية المرتجلة، وهو عنصر «النمر» فيعتبر عاملاً أساسياً في نجاح العرض المسرحي، إلى جوار القصة المسلسلة، المثيرة. وهذه النمر تنقسم قسمين: فهي إما نمر خاصة بمسرحية ما، تنبثق من موقف يعينه في المسرحية، أو تفرض عليه - سيان هذا في مسرح لا يحترم إلا الجمهور أو هي نمر محفوظة ويختزنها فنان الارتجال في ذاكرته، ويستخرجها ويعرضها أمام الناس كلما دعت الحاجة. ونصوص المسرح الارتجالي تسميها: «نمرة معلومة»^(١) وإلى جوار هذين النوعين هناك نوع من النمر تشير إليه نصوص الارتجال بقولها: «هنا مناوشة». وهو لون من المعاكسات الحركية، تستخرج فيه الفكاهة على طريقة: «حاوريني يا طيطة».

وأحياناً تكون المعاكسة لفظية مثلما يحدث في فصل بندوق، حين يدخل أبو التلميذ إلى كامل، ويجري بينهما المشهد التالي، الذي يصفه النص بأنه «مناوشة تطويل»:

الأب: بس بدى أحكى لك حكاية وخايف تزعل!

كامل: لا أحكى.

الأب: بس عبارة صغيرة أوعى تزعل!

كامل: لا قول.

الأب: يعنى ما تزعلش؟

كامل: أبداً. بس احكى.

وبعد مناوشة تطويل من هذا القبيل.

الأب: (يخرج من جيبه جنيهين يعطيهمما لكامل) خذ الاثنين جنيه دول على سبيل المحبة واعذرني لأنى ممعيش فلوس.

كامل: دى العبارة اللي رايح أزعل منزا. كنت اديهم لى من الأول. يذل الحدوتة الطويلة العريضة.

وتتراوح النمرة المنبثقة من موقف مسرحي بين عرض عابر يستغرق دقائق قليلة، وبين مشهد كامل، تنتهى به المسرحية. ومن أمثلة النوع الأول ما نجده في مسرحية وصلت إلينا ناقصة، ولكن الموقف الذى تنبثق منه النمرة أوضح تماماً فيما انتهى إلينا من أوراق. والموقف يخص فتاة وحبيبها، ويبدو أن أبا الفتاة يمانع في زواج الاثنين، وأنه وضع كامل الخادم، لحراسة الفتاة من زيارات الحبيب المفاجئة. ولا تياس الفتاة وإنما تطلب من حبيبها أن يتخفى فسى زى

(١) الحديث التفصيلي عن النمرة المعلومة في صفحة ٥٦ من هذا الكتاب..

عفريت، ويدخل على كامل ليخفيه، ويخاف هذا فعلاً، ويستنجد بالأب، فإذا جاء الأب، وجد أن الحبيب العفرية قد هرب وجلست محله الفتاة. يحدث هذا أكثر من مرة، ويكون فرصة يستعرض فيها كامل ما يحفظه من هزليات تصور الخوف إلى جوار ما يتاله من توبيخ مضحك من الأب. وفي إحدى مراحل هذا الحوار الكلامي والحركي بين الأب والخادم والحبيب والفتاة يدخل الحبيب، فيجد كامل جالساً يقرأ على ضوء شمعتين، فيطفئ إحداهما، بحيث لا يراه كامل فيقول كامل لنفسه: يمكن الهوا طفى دى وخلا دى أطلع فيها.

ثم يوقد الشمعة المطفأة من المشتعلة. العفرية يطفئ الشمعة الثانية. فيشعلها كامل من الشمعة الأولى. فيحدث هذا مراراً بالتبادل بين الشمعتين. ثم يحمل العفرية إحدى الشمعتين بزجاجتها ويضعها إلى جانب المائدة التي يجلس إليها كامل. كامل يبحث عن الشمعة وينظر إلى جواره، فيجدها ثم يتهاى ليضعها محلها. يكون العفرية قد حمل الثانية ووضعها في الجانب الآخر من المائدة، وحين يضع كامل الشمعة الأولى مكانها يلتفت فلا يجد الثانية فيأخذه العجب، وينظر فيرى العفرية لأول مرة، ويتقدم هذا إليه، و «يشقلبه ويعذبه».

يعتمد هذا العرض القصير في إثارة الضحك على خفة يد ممثل العفرية، وعلى مخزونات كامل من حركات الخوف المحفوظة. ولكنه - إلى جوار هذا - يخرج إلى السطح خوف المتفرج العادى من العفارية، وتشوقه - في الوقت ذاته - إلى رؤيتها أو سماع قصصها، يفعل هذا كله بطريقة مأمونة لا خطر منها، فيرضى المتفرج، ويرتاح ويضحك.

ومن أمثلة النوع الثانى من النمر ما نجده في مسرحية «أولاد كامل»، التي تحوى بين دفتيها النص الكامل لنمرة فكاهية كبيرة بعنوان «لوكاندة باريس». في هذه النمرة نجد كامل وشريكه وقد ضاقت بهما الدنيا لحسانتهما المتواليات في إدارة فندق يملكه الشريك. ويعرض الشريك على كامل أن يذهبا إلى باريس للبحث عن عمل. ويعترض كامل بأنهما لا يعرفان الفرنسية، فيجيب الشريك: «لما نروح هناك نتعلم» فعلاً يسافران. ثم تفتح الستارة الثانية عن مائدة عليها جرس وورقة مرسوم عليها دوائر ومشبكة بالستارة، فإذا ما أراد أحد الزبائن شيئاً وضع يده على إحدى الدوائر فيرن جرس، ويدخل الجرسون. ويدق الشريك الجرس فيدخل الجرسونات واحداً وراء الآخر. الأول معه فرشاة ينفض بها ملابس الشريك، ثم ملابس كامل - رغمًا عن مقاومة الأخير. والثانى ينظف أحذية الاثنين - أيضاً مع مقاومة من كامل. ثم «كام فترة كده»، كما يقول النص وأخيراً يدخل تروزي أخرس، يأخذ مقاس الشريك، ومقاس كامل، الذى يهرب منه أولاً، ويلف عدة لفات قبل أن يلحق به الأخرس، ويأخذ مقاسه بالإكراه.

وفي النهاية يظهر صاحب الفندق وزوجته ويدها تحت ابطة ويكلم الاثنين بالفرنسية ويفتح لهما زجاجة بيرة. كامل يطلب منه أكلاً، ويشير إلى فمه. الخواجة يسأل: أى طعام تريدان؟ «فى لغة النص: كسك دى منجيه» فيقول كامل: نريد سمكاً. الخواجة يقول: «وى، وى. را.» ويحضر لهما فأراً. كامل يصرخ فزعاً ويقول فار، فار، ضحك. يدق الاثنان الجرس، فيدخل الخواجة، وزوجته ويدها دائماً تحت ابطة؛ ويسأل ماذا حدث، يعطيانه الفأر. يأكل الخواجة

مؤخرة الفأر، ثم يناول الباقي لزوجته التي تأكل رأسه. بعد مناوشة يلح كامل في طلب السمك. فلا يفهم الخواجة. يتفق الاثنان على تمثيل عملية صيد السمك. يأتى كامل بسنارة ويعطيها لشريكه، ويركع كامل ويمد الشريك السنارة فيأخذها كامل في فمه وينهض وهو يهز وسطه برعشة، مثلما تفعل السمكة لدى خروجها من البحر في سنارة. الخواجة وزوجته يضحكان يطلبان إعادة النمرة مرة ثانية وثالثة. كامل يعيد النمرة، «إن هناك وقت، كما يقول النص».

أخيراً يفهم الخواجة ويأتى لهما بطبق سمك، مصحوباً دائماً بزوجته، ويدها تحت ابطة. وإذا حدث وقرر كامل أن يغازل الزوجة «المسألة مفتوحة ومتروكة لتقدير الممثل. مثلما ترك له أيضاً أمر الانكسور وعدد مرات الإعادة في الفقرة السابقة». يقول له الخواجة: «silence».

يرفض كامل السمك، لأنه ردئ ويقرر الاثنان أن يستبدلا به بيضاً. يدخل الخواجة ويد زوجته تحت ابطة، فيمثل كامل بيده شكل البيضة ويطلب عدداً منها بعد مناوشة يظهر على الخواجة أنه فهم ويقول: وى. أونبون. ويأتى ببصلة فى طبق ويخرج. كامل يصرخ: ده بصل. ويدق الجرس. يدخل الخواجة ويد زوجته تحت ابطة. يستغرب: ماذا يريدان أيضاً. يعرض كامل على صديقه أن يمثلا للخواجة كيف تبيض الفرخة. يأخذ الشريك دور الديك، وكامل دور الفرخة. الشريك يصيح: قاق قاق قاق. كامل يصرخ: كاك. كاك. كيك. ويكون قد وضع طربوشه بين فخذه ممثلاً للبيضة المنتظرة يسمح كامل للطربوش أن ينزلق تدريجياً، وذلك بفتح ساقيه فتحات مضطربة الاتساع، وأخيراً يسقط الطربوش على الأرض. يضحك الخواجة وزوجته ويطلبان انكسور. كامل يعيد الحركة مرتين أو ثلاثة. يأتى الخواجة وزوجته ومعهما البيض أخيراً.

ثم تتطور الحركة بعد ذلك، وتصبح صاخبة، بين ضرب وصنع وخروج ودخول، وعراك بين الشريكين وجرسونات الفندق، يديره الخواجة، دفاعاً عن زوجته - فيما يبدو - التي يتنازع عليها كامل وشريكه. ينتهز كامل فرصة انشغال الجرسونات بضرب شريكه، فيخطف الزوجة ويهرب وتسدل الستارة.

يستخدم هذا الفصل لإنهاء المسرحية الكاملة نهاية صاخبة ومثيرة، تجمع بين فن التمثيل الصامت، ومهارة الحواة، وطرافة الألعاب المنزلية. كما يستخدم أيضاً لعرض الخواجات من وجهة نظر شعبية. فهؤلاء الخواجات فى منتهى الشذوذ حقاً. يأكلون الفيران، ويمشى الواحد منهم متأبطاً ذراع زوجته «وهو أمر غير مألوف لدى المتفرج العادى فى تلك الأيام بل وعيب أيضاً. ولا يليق بالرجال».

بل إن هؤلاء الخواجات أغبياء أيضاً. لا يفهمون بسهولة. ولا يعرفون اللغة العربية.. ونساءهم متحورات، يمكن الحصول عليهن بسهولة، وهن يستجبن دائماً لفهولة الرجل المصرى الملى بالخيوبة والقدرة الجنسية. وواضح أن الخواجة ليس على درجة كافية من الفهولة وغير واثق من قدرته على الاحتفاظ بزوجته، بدليل أنه يأخذها تحت ابطة أينما ذهب، ويعين على غرفتى كامل وشريكه حرساً من الجرسونات يردون محاولات غارات يزعمان القيام بها على مخدع الزوجة.

هذه كلها معانٍ يقولها أو يوحى بها النص. وهى مستمدة من مفهوم شعبى عام يقول أن المصرى أذكى كثيراً وأوسع حيلة من الأجنبى، سواء فى بلاده أو بلاد الغير.



ومن معرض الشخصيات الغربية التى يقدمها مسرح الارتحال ننتقى هنا ما جاء فى مسرحيتى «الصندوق» و «عفريت الصورة» اللتين كان يقدمهما جورج دخول:

يستخدم المؤلف القصة الواحية التى تحكيها المسرحية وسيلة لعرض نماذج غريبة وشائقة مما يجده حوله فى المجتمع. فلا تعدو هذه القصة خيطاً واحداً فى أوله فتوة وقاطع طريق، متزوج من امرأة اسمها بدبعة. وفى أول المسرحية يشكو قاطع الطريق من سوء الحال ويقرر أن يطلع الجبل ليقتل عشرة آلاف رجل «المبالغة هنا مقصودة للسخرية من قاطعى الطريق»، ويستولى على أموالهم ثم يعود إلى الثوب التى قرر أن يقطعها بضغط الحاجة.

ويخرج الزوج، ثم يدخل كامل، يشكو هو الآخر من سوء الحال، ويقابل الزوجة ويعرض أن يعمل عندها خادماً، فتقبل بعد تردد. يلى هذا عاشق وراء عاشق يسعى إلى مقابلة الزوجة. العاشق الأول يدخل فتأخذه الزوجة بالحضن ويروح الاثنان يهونان من شأن قاطع الطريق، ويعلنان انهما لا يأبهان به. ويدخل قاطع الطريق فجأة فترتعد فرائص العاشق المتفاخر بشجاعته، ويظهر جنبه، فيطلق عليه الزوج عياراً، ويتكلم العاشق وراء الكراسى وقطع الأثاث التى يغطيه بها كامل. ثم يخرج الزوج بعد مناوشة مضحكة مع كامل. ويدخل عاشق آخر، يصفه النص بأنه «رجل وسط» فيكون مصيره مصير الأول من فضح وإظهار جنبه. ويليده عاشق أعرج، وعاشق عجوز، و «رجل مزوق وجهه». وجميعاً يفاجنهم الزوج ويظهر جنبهم. ثم يغادر المسرح، فيخرج الجميع ويقيمون حفلاً ويغنون، وإذا بالزوج يفاجنهم جميعاً ويسألهم ماذا يفعلون فى بيته. فينتحل كل عذراً يوافق هواه. أحدهم يقول أنه طبيب جاء يفحص بدبعة، والثانى يقول أنه صاحب محل بخان الخليلي للمجوهرات والكوالين. ويسأل الزوجة فتقول أن كامل جاء بهم وقال أنهم أقاربه، ما بين ابن عم وابن خال وصدقته هى لما رأتهم جميعاً يشبهونه.

وتسدل الستار وسط عراك عام يشترك فيه الجميع.

الموقف الواحد المتكرر، والشخصيات المسطحة ذات الصفة الواحدة لكل، والمحركة المادية الناقعة الخالية من المغزى الحقيقى، كل هذا يسلك «الصندوق» ضمن مسرحيات الدمى، ويقرب ما بينها وبين العروض الظلية التى كان يقدمها ابن دنيال من قرون فى مصر.

على أنه إذا كانت الشخصيات المتقدمة ليست غريبة بقدر ما هى متنوعة، ففي المسرحية الأخرى: «عفريت الصورة» عدد لا بأس به من الشخصيات الغربية حقاً. فيها ساحر مغربى،

وفيهما كامل الذى يسرق عصا السحر من المغربى ويجلس بدلاً منه يستقبل العملاء، ومنهم «الماسة» الفشار الذى ورث عن أبيه مخزوناً من الماس يملأ شوناً كاملة، والذي بحث عن أصغر ماسة يضعها فى رقبة جدى أثير لديه فوجد قطعة طولها ثلاثة أمتار وعرضها ستة أمتار.

ومنهم السقا الذى يشكو من امرأة طلبت إليه أن يملأ زيرها بالماء، فدخل بيتها، وصعد أول درجة ثم درجة تالية والتفت فوجد الماء محمولاً على ظهره، بينما اختفت القربة...! ومنهم الأفندى الذى طلب إلى الساحر أن يكتب خطاباً إلى أبيه يسأله فيه أن يبنى له بيتاً مكوناً من خمسة عشر طابقاً به عشرون مرحاضاً فى الدور الأول، ومثلها فى الدور الثانى وهلم باقى الأدوار مع تفاوت فى العدد هنا وهناك حتى يصل العدد إلى خمسة وسبعين، ثم يعود الرجل فيطلب خفض العدد تدريجياً حتى يستقر الرأى على واحد. ومنهم شخص يدعى للساحر أنه كان يأكل بيضة نصف مسلوقة فوضع يده فى قلب البيضة فدخلت الذراع مع اليد داخل البيضة. وحدث الشئ ذاته لليد والذراع الأخرى. وسدد وجهه إلى البيضة ليرى أين ذهب ذراعه فدخل دماغه أيضاً. وحاول أن يجذب دماغه فوجد جسمه كله قد دخل البيضة. وهو يطلب إلى الساحر أن يخرج من البيضة! ومنهم مدير شركة المياه الذى كان يفتش على الصنابير فدخل إحداها، وهو يطلب إلى الساحر أن يخبره فى أى صنوبر هو الآن!

وتنتهى المسرحية بعد أن «يطلق» الساحر الشخصيات جميعاً وبأمرهم بأن يكونوا فيما بينهم قطاراً، فمنهم من يصفر ومنهم من يقرع الأرض برجليه، ثم ينجيهم من السحر، ويخرجون... وتنتهى المسرحية بتهديد من أحدهم، وهو الأبخاضى، لكامل بأن يقتله بالسيف، فيخرج كامل هارباً.

الجو هنا جو ألف ليلة، بما يحوى من عفریت يضع نفسه فى خدمة الساحر المغربى، ثم كامل من بعد، وبما تحوى المسرحية من بنات غزلات جميلات وواسعات الحيلة معاً، يتغلبن بداهتهن على مكر الساحر المغربى. كما أن تكوين المسرحية ذاته، تكوين مسطح، تتوالى فيه الشخصيات الواحدة وراء الأخرى، كل لها حالة وحكاية على نحو ما يحدث فى ألف ليلة أيضاً. نضيف إلى ذلك الخيال الجامح، ذا الطابع الكاريكاتورى، وهو أيضاً غير غريب عن ألف ليلة. أما الألفاظ الصارخة والبذيئة فهى من تراث المسرح^(١) الشعبى من عهد ابن دنيال حتى الآن، وقد شكك ادوارد لين من بذاة ألفاظ عروض الشوارع وحركاتها الداعرة. ويبدو أن هذا هو الذى دعاه إلى اعتبارها غير ذات موضوع، فأهمل - لسوء الحظ - وصفها بالتفصيل.

على أن من الواجب أن ننبه إلى أن كثيراً مما يعتبر اليوم نابياً لم يكن كذلك منذ نصف قرن. ذلك أن الأعضاء المستترة للجسم والإشارة إليها، وذكر العملية الجنسية ليس موضع حظر صارم فى حياة الطبقات الشعبية، مثلما هو فى حياة الطبقة الوسطى مثلاً.

(١) هى كذلك من تراث الكوميديا الهابطة ابتداءً من اليونان.

وعلى هذا نجد في مسرحيات الارتجال إشارات صريحة لأجزاء الجسم. ففي لوكاندة باريس يذكر المقابل الدارج لكلمة مؤخرة أو ريف، وإن كانت الإشارة إلى جسم فأر وفي «الصندوق»، يذكر النص كلمة طيلة، وهي المقابل الشعبي لغشاء البكارة. وفي تنوع آخر على نفس النص، يشار إلى العضو التناسلي للمرأة على أنه كالون، ويشار إلى العضو المذكور على أنه مفتاح.. وهكذا.

أما فصل «خياطة وخياطة» فإن المدلول الجنسي الذي يعلق - في الاصطلاح الشعبي - بلفظي العنوان، يستخدم وسيلة للإيحاءات والإشارات الحسية. والفصل يدور حول بنت عاشقة، ومحاولات عاشقها المتعددة للقائها رغم مقاومة أبيها وخادمه كامل. أما العاشق فيتنكر في هيئة خياط ويغازل الفتاة، وينجح في أن يدخل البيت بتعلة وراء أخرى. ولكن الإشارات الجنسية^(١) والإشارات الداعرة تعد قليلة بالقياس إلى عدد الفصول المسرحية التي وصلتنا عن جورج دخول وغيره. والواقع أن الفنان يهتم بالمهارشات الجنسية كوسيلة لعرض مسرحي ناجح، أكثر من اهتمامه بها كوسيلة للإثارة.

ولعل أطف وأرق مثل على تفنن الجنس ووضعه في خدمة عرض مسرحي حي هو أقرب ما يكون إلى الألعاب المنزلية ما نجده في فصل «الجزمجي»، حيث تدور فعلاً الألعاب المنزلية بين فتاة عاشقة وبين الخادم كامل، يلعبان أولاً الورق ثم بالكرة ثم لعبة أم عميش وهي مزيج من الاستغماية والفزوة، كل هذا تمهيداً لدخول عاشق الفتاة البيت، رغم مقاومة أهلها.

أما الشتائم الفردية، والشتائم المتبادلة (الردح)، فتظهر بوضوح في فصلي «الجزمجي» وما وصلنا من وصف لدور المزين في الفصل الذي يحمل نفس الاسم.

في «الجزمجي» يقف الجزمجي يشكو الزمان، ويروي كيف أن حاله قد ساءت، فبعد أن كان صاحب مصنع، أصبح على «طرايط الفقر» وقجأة يدخل عليه عجوز بالطريقة الاستفزازية التالية:

عجوز: إيه. فلقت الحيطان. قلعت البيبان. قلقت الجيران يا ابن الحرام. يلعن أبو حلمة نبتة مشمشة تفاحة برقوقة مناخيرك.. يا يا. (يوصل الشتائم عن طريق التمثيل الصامت. يحرك وسطه ويهتز).

الجزمجي: (يتعجب)

عجوز: (يعيد المشهد مرتين)

الجزمجي: يا عم العجوز.

عجوز: جاك عما الديب.

(١) الإشارات الجنسية واستخدام الفاكهة كالموز والتفاح والكثير رموزاً لأعضاء الجسم المستترة والظاهرة موجودة بوضوح في فصل «ملعوب الكأس». وفي بعض النصوص تستخدم اللوبيا والفاصوليا رموزاً للتحلل الخلقى.

الجزمجي: يا ابريا العجوز.
عجوز: جاك بو.

(وهلما، وكلام من هذا القبيل)

وللشتائم دائماً قيمة ترويحوية نفسية، تخفف الضغط عن المتفرجين، كما أنها تكسر جمود الأدب الذي يضطر الناس إلى التزامه طيلة اليوم. ومن هنا يحسبها المتفرج دائماً بالضحك العالي. فهي تعبر عن رغبة مكبوتة فيه في أن يتناول الأشخاص والأشياء بسباب يشفى غليله. وهذا ما يفعله الفنان نيابة عنه، ودون أن يفقد المتفرج احترامه لنفسه ولا احترام الغير له.

أما الردح فهو تطوير للسباب الفردي إلى مباراة عامة في التراشق بالألفاظ. وهو يجمع بين لذة التنفيس الفردي الذي تقدمت الإشارة إليه، وبين لذة تتبع الفعل والفعل المضاد التي تمارسها جميعاً في المباريات، بما في ذلك من ترقب وإثارة يخلقها توقع أن يكون الفائز الواحد أو الآخر من المتبارين. والردح أكثر ما يكون إمتاعاً حين يأخذ شكل التراشق العام بين عدد من المشتركين، مثلما يحدث في آخر فصل «المزين». وصل إلينا من هذا الفصل وصف دور «الأفندي»، فيه. ومنه نتيين أن هذا الأفندي تاجر مجوهرات غندور، وقع في غرام صبية. ويبدو أيضاً أن هذا الأفندي متزوج وأن زوجته تخونه مع شخص يدعى سعيد بك. وفي نهاية الفصل يكون الغندور قد التقى أخيراً بالفتاة التي يهاها بتدبير من الخادم أمين (أو كامل) وتكون زوجة الغندور قد التقت بعشيقها سعيد بك أيضاً بتدبير من أمين. ثم يجمع الخادم بمكر وعبط معاً بين الشخصيات الأربعة على المسرح ويكشفها لبعضها، فيحدث شجار عام تشترك فيه الرجال والنساء. ويأخذ الشجار شكل ردح، الكلام فيه متروك لمحصل الشتائم الذي يحتفظ به ممثل الارتجال.

هنا يؤدي الردح وظيفة درامية محددة، ويبنى نتيجة منطقية لما سبقه من كشف الشخصيات جميعاً. أما وقد وضع الآن أن الزوج والزوجة كلاهما يخون الآخر وأن البنت والعشيق لا يقلان في السوء عن الزوج وزوجته فإن السباب العام هو التصرف الوحيد الباقي أمامهم جميعاً. أنه حكم عام يصدر من المؤلف ضد شخصياته. ويوافق عليه المتفرج بكل ارتياح.



نتنقل بعد هذا إلى ما تعكسه نصوص مسرح الارتجال من تصور شعبي للمسرح، كمكان للعرض ووسيلة له، ثم كنص يتوسل به لإقامة عرض مسرحي ناجح، ولا يعتمد عليه كلية في إقامة هذا العرض. ولنبدأ بمشاكل النص.

فالنص في مسرح الارتجال غير ثابت، وإنما هو متغير حسب الظروف المحيطة. لهذا نجد للفصل الواحد أكثر من نص، تحوى فروقاً أو إضافات. هناك مثلاً فصل اسمه «أمير الحج»

يحكى عن ملك يخرج لأداء الفريضة، ويترك الحكم لزوجته، فيخلو لها الجو للاستمتاع بعشيق. فبعد أن تنتهي حوادث الفصل تأتي ملحوظة ذات دلالة، يقول فيها المؤلف، أو الممثل ما يلي: «بدل توجهه (أى الملك) للحج، إذا كانت افرنكى يقولوا توجه للسياحة، وإذا لم توجد بنت لشيخ العرب موش ضرورى.

فليس المقصود حوادث أو مسرحيات بعينها، وإنما المقصود الأول أن تستمر اللعبة فى حدود خطوط عامة جداً، تسمح للمخزون من الشخصيات والمواقف بأن تظهر على المسرح. تسمح لكامل الخادم الأمين الماكر الفهلوى الغبى، مصدر الضحك الدائم بأن يؤدى عمله ويمتج الجماهير. وتسمح لعاشقة من نوع أو آخر، زوجة كانت، أو فتاة خائنة أو مجرد مغرمة تسعى للحصول على حبيب، بأن تظهر للجماهير.

وتسمح لشخصية نقية وبريئة بأن تستدر عطف الجمهور، سواء كانت فتاة مغلوقة على أمرها، أم أميراً شاباً، أم زوجة ملك يستبد بها وزير خائن فى غياب زوجها فى الحرب.

ويدعم النص - أى نص - مخزون كبير من المواقف الجاهزة، والنمر المعروفة الصالحة لعدد كبير من المواقف. كما تسندها أشعار وحكم محفوظة، قد يحتفظ بها الممثل مسجلة فى مفكرة إلى جوار مفكرة الدور، أو يكتفى بحفظها. وهذه أيضاً تتحدث عن موضوعات ومواقف عامة تصلح للتضمن فى الأمكنة المناسبة من أى نص. ويحيل المؤلف مثله إلى هذه المواقف المحفوظة بإرشادات مناسبة مثل: «الخادم يعمل هزلياته المألوفة» - بطل حرامى الصفيحة. أو: هنا غرة (١) مألوفة - فى معرض الحديث عن شخص يموت. أو الأب يعمل أمور زعل وعباط، فى معرض التفجع على موت ابنه. والإشاراتان من فصل: خيانة الأصحاب. وقد وصلنا فى مخطوط مفكرة «خياطة وخياطة» وصف تفصيلى لنمر معروفة، جاء فى آخره تنبيه إلى أن دور العاشق فى هذا الوصف يصلح لفصلين آخرين هما «ملعوب الكاس» و «حرامى الصفيحة». وهذا هو الوصف.

* النمرة الأولى

العاشق: (داخلاً) ست بدبعة!

(١) من بين النمر المعروفة غرة تقديم الخادم القهورة لصادته. وقد ورد وصف تفصيلى لها فى الفصل المعنون: «الحرامية البحرية». وتبدأ النمرة بأن يطلب الضابط إلى كامل إحضار قهوة، فيحضرها أول مرة على مقشة، ويتحرك الضابط دون أن ينتبه فتحق الكنتكة. ويحتاج الضابط على هذا وعلى استخدام المقشة، فيحضر كامل كنتكة أخرى ويقربها من خد الضابط، فتلسعه فيتحرك منزعجاً وتقع الكنتكة. ويحضر الخادم كنتكة ثالثة على صينية، وأثناء تقديمها يتظاهر بأن البراغيث تقرصه، فيفتش على أحدها فى ملبسه ويدسه برجله ويجد برغوثاً آخر فيقتله، وثالث فيصهره بيده .. حتى يقرب الضابط ويذهب القهورة ويطرد الخادم.

وقد وردت إشارة إلى هذه النمرة فى فصل: «أبر الریش» على النحر التالى: هات قهوة يا كامل .. غر .. أما لسعة الكنتكة على خدى. أو استحضارها على مقشة. غر معلومة.

كامل: (بصوت نسانى) مين؟

العاشق: كلفى خاطرك (يدير ظهره) قلبك هنا.

كامل: (يمسك سترته ويأخذها ويعدو العاشق وراءه)

كامل: (يعود إلى بيته ويضع السترة فى عبه وينظر إلى الناس) أحسن من عيئه.

* النمرة الثانية

العاشق: (داخلاً) أخذ الجكنة وأنا فقير (مخاطباً النظارة) لازم أعمل عليه ملعوب أجيب منه الجكنة وأخذ برسة على حسه. (يكون معه قبة يقف عند بيت حبيبته) ست بدبعة!

كامل: (بصوت نسانى) مين؟

العاشق: كلفى خاطرك. (يخرج كامل من الكواليس. العاشق يقمى ويكفى القبة على الأرض ويطبق بحرفها على الأرض بيده) امسك يا كامل. العصفور جوه. خمسة جنيه تاخذ بقشيش عليه.

كامل: إيه هو؟

العاشق: عصفور يساوى خمسة وسبعين جنيه.

كامل: البقشيش آخذه أنا وحدى.

العاشقة: طيب خللى بالك. (يدخل العاشق ويأخذ السترة ويمصمص يغمه كمن يبوس ويظل مبتسماً حتى يصل إلى الكواليس الثانى. ينظر إلى كامل) أخذت جاكنتى يا طرطر؟

* النمرة الثالثة

العاشق: (عند باب حبيبته) ست بدبعة!

كامل: (يخرج إليه). مراده المسخرة. (العاشق يتكلم بهمة ونشاط) مالك يا ولد عاوز إيه؟

العاشق: فين ست بدبعة؟

كامل: عاوزها ليه؟

العاشق: وانت مالك؟ عاوز إيه؟

كامل: أنا وكيلها.

العاشق: ما دام أنت وكيلها كفاية. تقضى الغرض. بس الدور الوسطانى بتاعها فاضى وأنا بدى أجره.

كامل: (ينظر إليه طويلاً) مؤجره أنا يا مون شير.

العاشق: والفوقاني؟

كامل: مؤجره.

العاشق: والتحتاني؟ (يجرى. كامل وراءه يضربه)

كامل: والوراني (يصل العاشق الكوليس ويخرج) لازم استثناء هنا. (يختفى وراء الكوليس)

العاشق: (يدخل) معلوم ما دام بأمشى بالعافية بيسمعنى. لازم أمشى بشويش (يمشى خطوة خطوة وكامل وراءه رجلاً برجل. يمشى العاشق خطوتين ويقفز عند التالية إلى الوراء فيقفز كامل إلى الوراء أيضاً. يحدث هذا ثلاث مرات) معنى أنا خايف من كامل افندى ليه، وده قريبه واحد غنى فى بلاد الترك ويعت له معنى ساعة وكتينة ذهب. فأول ما يقابلنى كامل افندى أقدم له الساعة والكتينة بتاعته. (يواصل المشى ويلقى الكلام إلى أن يصل إلى كوليس الخروج). سعيدة يا سى كامل.

كامل: (يقف مبهوراً ويرمى الصرمة) لازم استثناء هنا (يقف جهة الكوليس. يدخل العاشق)

العاشق: لا. أنا شايفك.

كامل: وأنا شايفك^(١).

هذه النمر وردت إشارة مقتضبة لها فى فكرة «خيطة وخياطة» على النحو التالى:

«نمر حضور العاشق أى الخياط وحضوره البيت ويخبط ويقول: بديعة فيخرج له كامل. النمر المعلومة وهى المشية، وقوله شايفك والآخر يقول له شايفك.»

على أنها غر تقليدية معروفة، تصلح للخدمة كلما جاء عاشق فى أى نص، وأراد لقاء حبيبته، فتصدى له كامل معترضاً. نجد كامل فى الموقف ذاته ليس فقط فى ملعب الكأس وحرامى الصفيحة، بل وفى خيانة الأصحاب وفصل الصندوق (حيث يأتى لا عاشق واحد حسب، بل سلسلة من العشاق لمقابلة بديعة، ويبدو أن هذا اسم مثبت للعشيق).

وإلى جوار النمر التقليدية، يستند نص الارتجال إلى مجموعة من الأشعار فى موضوعات مختلفة، كالحماس والفخر والحزن وفعل الخير ومدح الملك وهجاء النساء، كما يستند إلى بعض الأزجال، وهذه كلها يلجأ إليها الممثل كلما قامت حاجة إليها. وفى كل الأحوال يعتبر مؤلف النص المرجل الموضوعات جميعاً قابلة لإعادة^(٢) الكتابة أو صالحة لاستقبال إضافات أو إلى المزاجية بينها وبين موضوعات أخرى، مثال ذلك فصل «ملعب الكأس» الذى يدور حول بنت

(١) هنا ترتبط شخصية كامل الحشرى بما هو متوارث من قديم عن شخصية العذول، الذى يجعل همه الأساسى التفرقة بين المحبين. وقد جعل فنان الارتجال من تدخل العذول، ليس فقط قتيلاً وتجسداً للضمير الاجتماعى، وإنما حول هذا التدخل أيضاً إلى موقف ثابت يستدر الضحك دائماً. بدأه جورج دخول بجملة: ما شاء الله، التى كان يفاجئ بها المحبين، وأخذها عنه باقى فنانى الارتجال.

(٢) فى فصل أبو الرشح عبارة توضح أن نقاشاً قد دار بين فنانى الارتجال، حدث بعده تعديل واضح فى مجرى =

بلغت سن الزواج، ولها عشيق، ولكن أباه يرفض أن يصدق أن ابنته تحب. ثم تحدث سلسلة من المغامرات توقظ الأب من غفلته.

هذا الموضوع ذاته يعالج نص آخر يجعل من الأب ليس مجرد رجل غنى تزوج بحثاً عن الذرية، بل هو فى النص الآخر ضابط، يبدو أنه ضابط أجنبى، يلبس قبة، وهو الآخر له ابنة فى سن الزواج، يرفض أن يصدق أنها تحب. الخ الموضوع واحد فى النصين، ولكن النمر الفكاهية مختلفة، وأن اشترك النصان فى بعض النكات التى يعتقد المؤلف أن لا غنى عنها. وهذا يدل بوضوح على أن الموضوع فى نص الارتجال ان هو إلا مناسبة للنمر والحركة المادية والنكات. وأن أى موضوع يوفر هذه المناسبة يصبح على الفور صالحاً للاستعمال.

ومن أمثلة الإضافات ما ورد فى نهاية النص الخاص بفصل اسمه يندوق من حاشية تقول: «يجوز وجود حرمة شلق تدخل على كامل وتعرفه أنها لها ولد وتريد وجوده بالمدرسة شرطاً تجرى معه مناوشة فلما كامل يقول لها هاتيه تحضر ولد عبيط يشتغل كامل معه ثم وأيضاً يشتغل معه اليندوق معاكسات لبعضهم وفى آخر الفصل عند زواج فريد بالخداثة اليندوق ينط على الحرمة الشلق ويوقعها فى الأرض ويركب عليها. ثم مضحكة حتى تكون القفلة حامية».

ومن أمثلة المزاجية بين موضوعين ما لجده فى نص: كامل وأولاده، حيث يعرض الجزء الأول متاعب الحياة أمام كامل فى مصر ثم ينتقل إلى الجزء الثانى وهو لوكانة باريس وهذا الجزء له وجود مستقل فى نص آخر. والنصان على أية حال - منفصلان تماماً، لا يصل بينهما إلا اقتراح من شريك كامل بالانتقال إلى باريس بحثاً عن عمل هناك.

على أن مؤلف النص المرجل يستند أيضاً إلى أشياء أخرى غير المواقف والنمر المعروفة

= الحوادث وفيما يؤديه كل ممثل من أدوار من هذه الأحداث. والنص يتعلق بضابط قائد له ابنة يحبها الخادم كامل، ولكنها تحب ضابطاً تحت قيادة أبيها. وفى البلدة التى يقيم بها الجميع، زعيم عصاية يحب البنت هو الآخر، ويسعى إلى اختطافها، وبعد معركة بين الطرفين، يهدم اللصوص بيت القائد ويحرقونه ويغرون. وتطاردهم الفتاة وحبيبها الضابط، ولكن الاثنين يقعان فى الأسر، فيخطف كامل ابن زعيم اللصوص ويتخذة هبنة، فيحدث تبادل للأسرى وعقبة مباشرة يغدر اللصوص بكامل. وهنا يدخل ضابط من أتباع القائد فيحدث عراك، يهرب أثناء كامل والبنت وحبيبها. ثم قضى حوادث الفصل.

وبعد المناقشة التى أشرنا إليها، حدث التعديل التالى، تشير إليه المفكرة كما يلى:

«أتفقنا على أن كامل عند غدر أبو الرشح به، تهجم عليهم بالضابط والعساكر عموماً، ثم يفر أبو الرشح برجاله منا. وأحد الضباط يطلب منى (المفكرة خاصة بالممثل الذى يؤدى دور القائد) أنه يمضى خلف أبو الرشح ليقتله هو ورجاله فأصرح له. ولما يتقابل مع أبو الرشح، يأسره أبو الرشح».

وهذا التعديل لم يفر كامل ومن معه، وإنما فر رجال العصاية وزعيمهم. ولم يدخل الضابط المطارد، وإنما كان موجوداً مع القائد وخرج من المسرح للمطاردة. كذلك يدخل التعديل نوعاً من الحيوية والأثر الدرامى على تصرفات كامل قرب نهاية الفصل، فبدلاً من أن يطلب كامل الزواج من حبيبته فيعطى فتاة أخرى هى بنت رئيس العصاية فيقتل الأمر فوراً، محدثاً أثراً فكاهياً، لجده يجادل الأب ويوضح أنه خاطر فى سبيل الفتاة بحياته، فيرد عليه الأب محاوراً ومقدماً بعض الخرج، ثم يقبل كامل مصيره أخيراً.

والمتشابهة والأشعار المحفوظة. أنه أحياناً يستند إلى قدرة الممثل على التصرف، وإلى فطنته وذوقه الشخصي. فنجد في فصل: «خيانة الأصحاب» مثلاً، هذه الإرشادات المسرحية: «كامل يدي حركات بحسب ذوقه» و «كامل يرجع محله وهات يا كلام في الموضوع بحركة. بخفية. بخلاعة. لأن الكوميك يكون متحرك بحسب طالع الأقوال والنمر».



وإلى جانب النص، وما يعكسه من تصور للمسرح، يعتمد فنان الارتجال على مسرح بسيط، خالٍ من التعقيدات. ركيزته الأساسية الإيحاء بالمهمات المسرحية البسيطة: موائد. مناديل. مقاطف. ملابس محمولة أو تلبسها الشخصيات.

ومن أمثلة التخيليل نأخذ ما يجري في فصل خياطة وخياطة. هذا هو العاشق يجري من كوليس لكوليس، ووراء مطاردة نشيطة من أب الفتاة ومن كامل. أخيراً يضرب العاشق مطارديه بالكف فيقعان ويعملان تابلوه (١) ثم يدخل العاشق ويدق الباب، فيقف الأب على كرسي وينظر إليه مخيلاً للجمهور أنه ينظر إلى العاشق من شباك علوى.

هذا عود - اضطراري طبعاً - إلى جوهر المسرح، الذي يقوم في الواقع على التوجه إلى خيال الجمهور، وحفز هذا الخيال للحركة، بحيث يقوم بدور إيجابى في خلق الصور واستحضارها، بدلاً من الاعتماد على رسام المناظر ومهندس الديكور، لتمثيل هذه الصور أمامه تمثيلاً واقعياً. فبدلاً من أن يوضع على المسرح شباك علوى يقول فنان الارتجال للجمهور: تخيلوه!

العود هنا اضطرارى كما قلت، ولكنه ليس هذا فحسب. أنه جزء لا يتجزأ من تقاليد المسرح الشعبى التى تنبذ فكرة المتفرج السلبي المندمج فيما يشاهده، المصدق - مؤقتاً، وطول مدة العرض - أن ما يجري أمامه حقيقة وليس خيالاً. إن هذه التقاليد - على العكس - تصرح علانية، بل وجهاراً، بأن ما يجري على خشبة المسرح هو لعبة - تحاول، كما رأينا - أن تجعلها جهد الطاقة لعبة مسلية - وتدعو الجمهور إلى المشاركة في هذه اللعبة من كل سبيل.

لذلك لا يقوم حاجز ما بين المنصة والصالة في المسرح الشعبى، ويصبح شيئاً طبيعياً أن يتدخل المتفرجون في العرض. بل أن الممثلين أنفسهم يسعون إلى هذا.

في فصل «ملعوب الكاس»، يضايق العاشق الخادم كامل برسائل متعددة هذه إحداهما:

كامل يجلس إلى جوار الكوليس اليمين ويملا كاسه. يدخل العاشق دون أن يراه كامل فيشرب

الكأس. كامل يمد يده للكأس ويضعها على فمه فيجدها خالية. ينظر إلى ولد بسيط متفرج جالس أمامه:

كامل: أنت شريته. آه يا حرامى. منيش قاعد فى الحتة دى. (وينتقل إلى جهة مقابلة، فيحدث له الشئ ذاته. يعود إلى الناحية الأولى ويخاطب المتفرج الصغير). أنت لسه قاعد هنا. وأنا ما قعدش هنا.

ولنا أن نتصور ما يمكن أن يثيره هذا التوجه إلى الجمهور من ضجة وتعليق، ونكات، بعد أن فتح فنان الارتجال الباب على مصراعيه وقال للجمهور في الواقع: تفضل. مثل معنا (١).

بعد هذا يعتمد الفنان على الأسماء الهزلية لشخصياته، وعلى ملابس هزلية يرتدونها، لتستحث الضحك. ففي فصل كامل وأولاده، تنادى زوجة كامل على أولادها الثلاثة بأسماء هزلية (لا يوردها النص) فيخرج إليها هؤلاء لابسين ملابس هزلية (لا يصفها النص)، غير أن ثمة نصوصاً أخرى يأتى فيها ذكر أسماء هزلية مثل بعجرة وشكلضم، وشكلضمة.. الخ

أما الملابس الهزلية وطريقة استخدامها، فقد ورد وصفه لهما في فصل النقاش. وفيه حوار بين كامل وبين نقاش يدعى أمين، يصف فيه الآخر كيف أنه سافر إلى باريس وشاهد هناك التشخيص، ثم يدعو كامل لمشاركته في فاصل تشخيصى على النحو التالى:

يحضر أمين ملابس يكببها فوق مؤخرة كامل، ثم يلبسه جلباباً نسائياً، ويضع على رأسه طرحة، ويخلع كامل الطربوش، ويضعه على ثديه الأيسر من داخل الهدوم. ويسأله صديقه ما هذا، فيقول ثدى. ويسأله: وأين الثانى فيقول كامل: معمول له عملية. ثم تدور بين «الاثنين» مناقشات عظيمة، يمكن تخيلها، والنص لا يصفها.

وفي فصل البندوق ورد هذا الوصف للتلميذ العبيط بندوق: يخرج شخص وجهه منقرش بالبوية الحمراء. والسودا، والبيضاء، وحافى وفي رقبته مقطف.. به كرات وفجل ولقت وعيش وجبنة ولبن وسجائر. وهو يأكل من هذا وهذا ويجعر ويقول لأبيه: هات مليم عشان اشتري طعمية.

ثم يأتى من بعد هذا استخدام فنان الارتجال للشخصية المثبتة المتكررة، مثل شخصية الخادم كامل، والشخصية النمطية التى تظهر بين نص وآخر ولكنها ذات وجود دائم في عائلة الكوميديا المرتجلة. شخصيات مثل الأبخاضى والعاشق والفتاة اللعوب الواسعة الحيلة، والزوجة العاشقة المتظاهرة بالبراءة، واللص، والضابط، والمملك، والوزير والأب العنيد.. والعائق.. الخ.

(١) في فصل اسمه بعجرة. يحدث صدام مادي بين الممثلين والمتفرجين إذ تقضى الارشادات المسرحية بأن يتدحرج المعجوزان: «أبو بعجرة، وأم بعجرة.. حتى يقعا على الناس».

(١) أى يكتئان لحظات دين حراك، على شكل لوحة فنية تمثّلها في الوضع الذى انتهيا إليه.

وهذه كلها شخصيات جاهزة، لا يتعب فنان الارتجال فى خلقها، وإنما يد يد فيه يخرجها من المخزن ويدفع بها إلى العمل، تماماً كما يفعل فنان الأراجوز أو العرائس. وهى بالقياس إلى كامل، تعد شخصيات مساعدة، همها الأول أن تعطى هذا الأخير فرصة المتوالية للتنكيت والهذر والسخرية والقيام بألعاب الكباريه والحواة. إن كامل هو ابن البلد الذكى، الغبى، الطيب، المكار، الحشرى، اللامبالى، الذى لا يمانع فى أن يستقبل الهدايا من المشتبه بهم، وإن كان له فيهم رأى لا يتغير. ثم يعتمد الفنان بعد هذا كله على عنصر الرقص والغناء لزيادة امتاع الجماهير، كما يحدث فى فصلى: لوكاندة البرية، وشكلضم وشكلضمة، حيث يدعى «اللاتية» لمصاحبة الرقص، ترفيهاً عن النزلاء فى «اللوكاندة»، ولزفة العروسة فى: «شكلضم».

وفى فصل الصندوق، تقيم الشخصيات فيما بينها حفلاً ترفيهاً يغنون فيه أغنية شعبية هى: «بيضة بيضا بيضانا ليش على حردانه.»

وفى فصل الصندوق، تقيم الشخصيات فيما بينها السرد على الضباط فيقيمون حفلاً يرقصون فيه رقصة الدلوكة، وينتهز كامل فرصة انشغالهم لخطف ابن رئيسهم.

وفى فصل: ملجأ الايتام المنسوب الى محمد كمال المصرى «شرفنطح» يدور مشهد بين كامل وزوجته التى هى بسبيل الوضع ولا تجد دجاجاً تأكله كما هى العادة الشعبية. يذهب كامل الى بائع الدجاج، فيجرب بينهما حوار على وزن أغنيتى ياسلام على اللفة و«اياحه» ويشترك فيه الجوق:

كامل: انتعها ياربى، وفرح قلبى، واجبر بخاطرى وأبيع العدة.

الفروجى: فراخ بداره، يا ولاد الحارة. أكل الامارة خدوا لكم فرخة. يافراخ، يافراخ بدارة.

كامل: عم يافراخانى، فراخك عجبانى!

الفروجى: أوكل م الضانى، يافراخ، يافراخ بدارة.

كامل: فرجنى الجوز ده. عم يافراخانى؟

الفروجى: أدى جوز فيومى، أكبر م الرومى. يا فراخ، يافراخ بدارة.

كامل: وكمن ده ياعم يافراخانى؟

الفروجى: عشرين قرش.

كامل: صلى ع النبى. زيد النبى صلا. عشرة صاغ.

الفروجى: يفتح الله .

كامل: (يسيب الفرخة تطير)

الفروجى: فراخى ياناس!

الجوق: لا لا لا لا.

الفروجى: حوشولى فراخى!

الجوق: لا لا لا لا.

الفروجى: دا أنا راجل عاجز.

الجوق: لا لا لا لا.

(شوية هنك على وزن: اياحه).

وواضح من هذه الأمثلة أن فنان الارتجال ينظر إلى مسرحه على أنه عرض شامل لفنون عديدة. وفى المثلين الأول والثانى يهدف الفنان إلى مجرد إمتاع رواده، أما فى المثل الثالث، فإنه يسند إلى الرقص وظيفة أخرى إلى جوار الإمتاع، وهى تلهية اللصوص، وصرف أنظارهم.



نتنقل بعد هذا إلى الحديث عن موقف مسرح الارتجال - كما يتضح من خلال فصول جورج دخول - من المسرح المكتوب. لقد اتخذ مسرح الارتجال من المسرح المكتوب موقفاً مزدوجاً، فهو اعتبره مصدراً لموضوعاته، سواء فى ذلك الهزلى أم الجاد، وهو فى الوقت ذاته جعله هدفاً للمحاكاة الهزلية والسخرية. وهناك دلائل قد تشير إلى تأثر فصول جورج دخول ببعض مسرحيات صنوع مثل مسرحيتى: الصداقة، والعليل.

فى المسرحية الأولى فتاة سافر ابن عمها، الذى تحبه إلى إنجلترا، ولم يصلها منه رسالة فهى ملهوفة عليه، تبيت وتصبح ولا هم لها إلا تلمس رسائله - دون جدوى. وهذا الموقف ذاته، مكتوباً بطريقة أكثر حيوية وكوميديّة، تجده فى مستهل فصل: خيانة الأصحاب. وفى مسرحية العليل، نجد فكرة الطبيب الذى يدخل فى رهان مع مريضه على أنه إذا شفى، فقد وجب على المريض أن يزوجه أخته «التي يحبها شخص آخر وتحبه هى بدورها». ثم استغلال لهذه الفكرة فى فصل اسمه: «نمرة واحد ونمرة اثنين». حيث يدخل العاشق فى رهان مماثل مع الأب على أن يشفى ابنته فى مقابل أن يتزوجها؛ فعلاً تشفى البنت ويتزوجها العاشق المتظاهر بأنه طبيب.

وعلاوة على هذا ربما يكون جورج دخول قد أفاد فى فصل: المعلم التعميس^(١) من تقليد الضحك من اللهجات المختلفة والمشارب المتنوعة للشخصيات. وهو التقليد الذى اتبعه صنوع فى كثير من مسرحياته، وأخص بالذكر منه: «ابو ريدة، وكعب الخير». وإن كان التقليد متبعاً من أيام ابن دنيا.

ولكن أوضح مثل على الالتقاء بين مسرح الارتجال وبين المسرح الجاد ما تجده فى حالة مسرحية «عفيفة» التى اقتبس موضوعها «أحمد ابو خليل القباني»، وجعل منها مسرحية أدبية شعرية غنائية، تملأ بالأحداث الفاجعة، وتنتهى بالنهاية السعيدة التى يصير عليها

(١) راجع المسرحية فى الأدب العربى الحديث. دكتور محمد يوسف نجم، ص ٤٣٨ - ٤٣٩.

الجمهور دوماً. وتدور مسرحية عفيفة حول الصراع بين عفة البطلة، وبين خسة وشهوانية الأمير سليم. ذلك إن الأمير على - زوج عفيفة - يخرج للحرب، لنجدة صديقه وحليفه الأمير زهير، بعد أن استجار به هذا الأخير من عدوان وقع على أرضه. ويقرر الأمير على أن يجعل الأمير سليم نائباً عنه فترة غيابه، وأن يوليه الأحكام، فما أن يسافر الأمير على حتى يكشف الأمير سليم عن غرام يتأجج داخله نحو الأميرة عفيفة. ولكن الأميرة تصد سليم، برفق أولاً، ثم بعنف بعد ذلك، فلا يزيد هذا إلا رغبة في امتلاكها، ويقرر أن يكرهها على وصاله إكراهاً. فلما تنأى، يودعها السجن، بحجة أنها زانية، خانت عهود زوجها. ثم يستصدر من الزوج الغائب إذنًا بقتلها وقتل وليد لها، أمحبتها في السجن، ويأخذها جلاذان فعلاً لينفذ فيها الأمر. غير أن السيفيين تأكداً من براعة الأميرة، فتركها في مكان غير آهل، تحت رحمة الأقدار، ولم ينفذ فيها قرار الإعدام. وكان الله لطيفاً بها، فساق إليها شاة عاشت على لبنها وصوفها هي ووليدها. ثم يعود الزوج ويعلم بالقصة، فينقذ الزوجة والولد، ويقتل نائبه وتنتهي المسرحية باجتماع الشمل، وانتصار الحق على الباطل.

هذا ملخص للقصة كما وردت في مسرحية القباني.

أما فنان الارتجال فإنه اتخذ من البداية موقفاً من القصة، فقرر أن يحيلها إلى هزلية، وسماها «رواية جنيفاف الهزلية» ومن ثم أدخل عليها تعديلات محددة تخدم غرضه. فأولاً وقبل كل شيء أدخل شخصية الخادم الهزلي كامل، وزوجته شكشوكة، وأدخل على الحوار ما يضمن لكامل أن يقوم بوظيفته الكوميديّة التقليدية من سخرية من الأكابر، ومفارقات يستحدثها بين واقعهم وواقع الشعب، وهذا كله سوف نعرض له لاحقاً.

ومن بعد هذا عدل الفنان في خطوط القصة بما يجعلها أكثر قبولا لدى الشعب، وأجدر أن تشعل خياله. تبدأ المسرحية بالملك وحاشيته وزوجته. الملك يشكر الله، ويسأل وزراءه عن أحوال الشعب، ويأمرهم بالعمل على راحته ومنع الظلم وغلاء الأسعار. ثم يثنى على زوجته.

وهنا يدخل عليه رسول نبأ فحواه أن الملك ييلمان أغار على البلاد، فيقرر الملك أن يخرج لقتاله، ويصر على أن يفعل هذا بنفسه، لأن والده أوصاه بأن يخرج في أول حرب تتعرض لها البلاد، فهذا أدعى إلى أن تهابه الرجال.. وفعلاً يولى الملك وزيره نائباً له، ويخرج. ويخلو الجو للوزير، فيراود الزوجة عن نفسها ويهددها بالويل إن لم تستسلم. تستنجد هذه بكاتم السر وتسلمه خطاب استغاثة إلى زوجها، ولكن الوزير يكتشف الأمر ويطلب الخطاب فيرفض كاتم السر ويخرج من لدنه ليموت من بعد بطعنة من الوزير. وتصر الزوجة على عفافها، فينشر الوزير فرية في السراى مؤداها أن علاقة تقوم بين الملكة وبين كاتم الأسرار، ومن ثم توضع الزوجة في السجن. ويقرأ الوزير من بعد أمراً من الملك الغائب بإعدام الزوجة، فيأخذها سيفاوان إلى البرية لقتلها هي وولدها، أما أحد السيفيين فقاس. والآخر حنون. فيقع بينهما نزاع حول من يقتل أولاً: الزوجة أم ابنها. فيصر السيفان الحنون على أن يجيب الأم إلى طلبها بأن تقتل هي أولاً، حتى لا ترى ابنها يذبح أمام عينيها.

ويحاول السيفان الحنون أن يقتل الملكة فتفشل محاولته ثلاث مرات، مما يدعو إلى القول بأن هذا دليل على أن الزوجة مظلومة. ويدعو إلى العفو عنها. ويقع بين السيفيين نزاع جديد، ويدفع القاسي بأنه لا مفر من قتل الملكة لأن الوزير طالب - كدليل على موتها - بزعجاجة من دمها، ويأحدي عينيها فيرد السيفان الحنون بأن من السهل قتل كلبة السيف القاسي المسماه فلورا، واستخدام دمها وإحدى عينيها. ويشور القاسي مفضلاً أن تموت الملكة على أن تهلك كلبته. ولكن الحنون ينتصر، ويقتل الكلبة، بين بكاء السيف القاسي، ثم يؤخذ على الملكة عهد بالآ تبارح مكانها.

يصل الملك من الحرب منتصراً ويعلم من كامل بما دبره الوزير من مكر، فيقبض على الوزير ويسجن. ثم يخرج الملك للصيد، ترويحاً عن نفسه، بعد أن كاد الكمد يقتله، ويطارد غزالة فإذا بها تتجه إلى مغارة. ويقترب الملك من المغارة فيرى شبحاً عارى الجسد إلا من فروة. ويخاف الملك ولكن الشبح يد له يده بشئ يعلق بسيفه فإذا به خاتم الملك الذي سبق أن أعطاه للملكة.

ويعود الشيتان إلى القصر، وتحدث مواجهة بين الوزير والزوجة، وتظهر الحقيقة كاملة فيرتقى الوزير على قدمي الملكة طالباً العفو، فتتأثر وتعفو عنه، ويتأثر الوزير بدوره من رحمة الملكة فيقتل نفسه. ثم يظهر رجلان مقنعان، وحين يرفعان قناعيهما نعرف فيهما السيفيين. أما الحنون فيمنع وساماً. وأما القاسي فيقول: ما فعلت إلا أن نفذت أمر الملك. فينال هو الآخر وساماً. وبهذا تنتهي «رواية جنيفاف الهزلية».

وواضح من هذا الملخص أن النص^(١) الشعبي أكثر قرباً إلى خشبة المسرح من النص الأدبي الذي كتبه القباني. إن تهمة الزنا التي يلصقها سليم الصاقاً، وبغير تبرير بالملكة، يجعلوها النص الشعبي بقصة قصيرة حول علاقة بين الملكة وكاتم الأسرار، ثم يبتكر حادثة الخطاب وما يلي من صراع وقتل، كى يدعم الحادثة في أذهان وأبصار متفرجيه. فضلاً عن أن مسلك الزوجة في النص الشعبي أكثر معقولة، فبدلاً من أن تكتفى بالتفجع، تحاول إفهام زوجها حقيقة ما يحدث.

كذلك يجعل النص الشعبي من السيفيين شخصيتين أكثر حياة عن نظيريهما في نص القباني. فبدلاً من أن يكونا مجرد أداتين للإعدام يدير بينهما صراعاً، بعد أن أضفى على الواحد صفة وعلى الآخر صفة مناقضة. ثم دعم هذا بقصة لافسة للنظر حول دم الزوجة ودم الكلب، وأحداث مفارقة بين قيمة الملكة وقيمة الكلبة عند السيف القاسي. ثم أدخل السيفيين من بعد مقنعين، وأجرى مشهد توزيع الوسامين بما فيه من جذب قصصى وبصري، وما يحمله

(١) من الواضح أن هذا النص يعتمد في حوادثه على مصادر متعددة، منها الخيال الشعبي الصرف، ومنها مسرحية «عفيفة»، كما كتبها القباني. ومسرحية جنيفاف التي ترجمت ونشرت بالاسكندرية عام ١٩٠٣ - راجع تقديم محمد يوسف نجم لنصوص القباني - بيروت - ١٩٦٣.

من منطق لا يقاوم، يتقدم به السيف القاسى وينال من ورائه وساماً هو الآخر.

فالنص الشعبى للقصة أكثر تقبلاً لفكرة المسرح، وأجدر أن يستحوذ على عواطف الناس. غير أن الفنان لا يكتفى بهذا، وإنما يدخل عليه تعديلات وتحسينات نعلم بها من النص الذى وصلنا. ففى الملاحظات التى وردت بعد انتهاء النص نعلم أنه من المفروض فى الفصل الأول أن يسأل الملك عن كامل، فيدخل هذا ليسأله الملك:

الملك: أين كنت؟

كامل: يا مولاي كنت ماشى بجوار الكرار فسمعت صائح بالمطبخ فدخلت المطبخ وجدت الطباخ خطفته قطرة.

ونعلم أيضاً أن الملك يغنى قصيدة حماسية عند خروجه للحرب، فيرد كامل بقصيدة هزلية مثل: «واشوق قلبى لحرب» وهى قصيدة ترد فى الجزء العاشر من الفصل الأول من مسرحية القبانى ويلقبها أحد القواد. وأغلب الظن أن كامل كان يلقى قصيدة تحاكيها محاكاة هزلية، كما يحدث عادة فى المسرح الهزلى. وعندما تبكى الملكة بعد تهديد الوزير لها، يدخل عليها كامل ويبكى هو الآخر بكاء مختلفاً، أى مضحكاً، كما تقول ملاحظة، وحين ينشر الوزير فرية العلاقة بين الملكة وكاتم السر، يندفع الجميع يؤنبون الملكة، ويؤنبها كامل بطريقته الخاصة - يؤنبها - كما تقول ملاحظة - «بتلون ويفارق على الحالة الحاضرة» أى يتصرف بطريقة هزلية ويلقى نكاتاً تمس الواقع الذى يعرفه ويعانى منه المتفرجون. وحين تستدعى زوجة كامل المسماة شكشوكة زوجها إلى السجن بناء على طلب الملكة، لا يتورع كامل عن الهذر فيقول:

كامل: لا بأس عليك يا مولاتى قد أصبحت من أرياب السوابق.

شكشوكة: عيب يا كامل، الملكة حزينة.

الملكة: اقسم لى يا كامل بأنك لا تخرج سرى لأحد إلا للملك فقط.

كامل: (يضع يده على شكشوكة) وحق البلاط الشكشوكى وملابسها الملوكى، لك ما طلبت.

الملكة: (تكتب خطاباً) هذا داخله سرى فلا تسلمه إلا للملك.

كامل: ربما يا مولاتى لا يصدقنى الملك!

الملكة: (تسلمه جواهر أهداها لها الملك ليلة الزفاف) وهذه أمانة ثانية^(١).

كامل: (يرى المولود فيحمله ويهنئه ثم يسلمه لأمه) ابنك رايج يضرب على جيبي.

وقبل ظهور أحد السيفيين فى البرية، يكتب كامل خطاباً مزوراً صادراً عن الملك يأمر فيه بالعرف عن الملكة، ويعرضه على السيف، الذى يضاهى إمضاء الملك الحقيقية بالإمضاء المزورة ثم يقول:

السيف: الملك كاتب عند حضور كامل اقتلوه.

كامل: (يفر هارباً)

أمثال هذه اللمسات الهزلية لا يتردد الفنان الشعبى فى أن يدخلها على النص، أى نص، ما دامت تخدم غرضه، وهو خلق العرض الحى، الذى يجذب ويمتج.



فى المثل السابق وجدنا فنان الارتجال يستولى على نص متداول من المسرح الجاد المكتوب فيفيد منه، ويدخل عليه من التعديلات والتحسينات ما يحقق غرضه. ولكن الفنان لا يكتفى بهذا فى أمثلة أخرى، بل هو أحياناً يسخر سخرية واضحة من المسرح الجاد، ويحاكيه محاكاة هزلية. من ذلك ما جاء فى فصل خيانة الأصحاب، الذى تقدمت الإشارة إليه. فى هذا الفصل يفقد أب ابنته العزيزة، فيذهب للبكاء على قبرها هو وكامل، ويدور بينهما المشهد الهزلى التالى:

الأب: وأأسفاه عليك يا بنتاه.

كامل: آه يا خراب بيتناه.

الأب: وامصبيتاه عليك يا بنتاه.

كامل: آه يا قصف عمراه.

الأب: وابلوتاه عليك يا بنتاه.

كامل: وانتف لحيته على والداه. (بعد مناوشة) قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك!

(يخرج الأب وهو محنى وزعلان جداً)

السخرية هنا من المسرح الجاد عموماً، ومن تقليد البكاء على القبور، ومن لغة هذا البكاء، ومن فكرة الحزن الأبدى الذى لا ينتهى. هذا الحزن الذى يحدث كامل بينه وبين مطالب الحياة مفارقة واضحة حين يقول مردداً لغة الواقع: قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك!

لا مفر من ترك البكاء والعودة إلى البيت.

وقد أصبحت السخرية من المسرح الجاد جزءاً لا يتجزأ من تقاليد المسرح الساخر. نجد أمثلة من هذه السخرية فى نصين آخرين من النصوص المنسوبة إلى فنان الارتجال محمد المغربى وهما: اللقيط وسنبل. فى اللقيط، بعد حوادث طويلة عريضة، يتزوج شاب - دون أن يدري - من أخته، ثم تنجئه أسرته وخادمها كامل بهذا السر الخطير، فيدور المشهد التالى الذى يحمل سخرية واضحة من مسرحية الفواجع، والطريقة التى تنتهى بها أحياناً بقتل الشخصيات جميعاً:

كامل: (الشاب) أختك مراتك، وأمك حماتك.

الشاب: آه، أجوز أختى؟ لازم أموت نفسى. (يضرب نفسه بسكين ويموت).

(١) يسمى كامل بطعمه التقليدى إلى الاستيلاء على الجواهر.

الأم: البنت تجوز أخوها؟ يا دهوتى. (تقتل نفسها بالسكين).

الأفندى: بقى بعد تعبى فيه وجعلته ابنى يموت؟ (يقتل نفسه بالسكين).

الهنث: بقى أمى قوت، وأنا أجوز أخويا، وكل العيلة قوت لأجلى؟ لازم أموت نفسى.

(تمسك السكين وتحرك بطنها وتشير إليها بالسكين).

الهنث: كامل! اضرب، اضرب، اضرب! (تضرب نفسها وقوت).

كاهل: (يمسك السكين) بقى معلمى مات والولد مات والهنث وأمها ماتوا وأنا أفضل؟ لازم أحصلهم على التربة أخدمهم هناك. (يهم بضرب نفسه بالسكين. يتحرك ويتردد عدة مرات). لكن أنا ممتشى إلا بالصرمة. (يضرب نفسه لحداء عدة مرات. ويدور بوسطه. ستار^(١)).

وفى سنبل، تقوم معركة قرب النهاية بين كامل واللصوص، فيتصدى كامل لهم، وينفخ فى الواحد منهم مجرد نفخة فيقع قتيلًا، وبهذه الطريقة يتخلص من خصومه، ثم يلتفت فيجد سيده الكونت فينفخ فى وجهه هو الآخر، بحكم الحماس!



ولا يأبه مسرح الارتجال بالمعقولية، ولا يههم كثيراً إن ركب الشرق على الغرب، أو أقحم شخصية مصرية على حوادث غربية، بل يسعى مباشرة إلى هدفه دون تلبث.

فى فصل: «ابن الملك اللص المجهول» يظهر الملك هليمان وسط حاشيته، ويظهر قلقه على صديقه الملك لوديجا، الذى انقطعت رسائله، وهنا يدق الباب:

الملك: انظروا من بالباب؟

الطارق: كامل افندى.

الملك: كامل افندى؟ (يتفكر قليلاً) كامل خادم الملك لوديجا صديقى.. افتتحوا له الباب.

هناك حاجة لأن يظهر كامل ويقدم هزلياته، مهما كان نوع المسرحية، فلا تتردد يد المؤلف فى الامتداد إلى مخزن شخصياته لتمسك كامل وتدفع به إلى المسرح. وتقوم حاجة أخرى فى «سنبل» إلى أن تدخل أخت رئيس العصاة قصر الكونت الغنى، فلا يجد المؤلف غضاضة فى أن يجعل الأخت تنقمص شخصية جارية اسمها سنبل، يأتى بها نخاس، هو أخ لرئيس العصاة.

إن كامل يريد أن يهزل، ويهارش مهارشة جنسية، ومن الطبيعى أن يفعل هذا مع

خادمة^(١) مثله أو جارية، وإذن فلتدخل الجارية على الجو الأوروبى، ولتفعل المعقولية ما تشاء، ما دام الجمهور موافقاً. والجمهور فى مسرح الارتجال هو ملك العرض وصاحبه دائماً. ولذلك يخدمه الفنان من كل سبيل، ويحسب حسابه دوماً. وينصب على ضرورة مراعاة حساسياته، إذا ما قام موقف يهدد بجرح هذه الحساسيات.

فى فصل: «ابن الملك - اللص المجهول»، يقوم الوزير الشرير بتحذير الشاب لدريك، ويضعه إلى جوار الملكة فى السرير، ثم يرسل فى طلب الملك وحاشيته، ليروا بأعينهم كيف يخون الشاب سيده وولى نعمته. ولكن وضع امرأة ورجل فى سرير واحد أمام أعين المتفرجين ربما أذى شعورهم. هنا يقول النص: يوضع الشاب على سرير الملكة «إنما ظهره، يكون للبت حتى لا نزعل المتفرجين».

وحين لا يكون فنان الارتجال متعمداً السخرية من الأكابر وحياتهم، وذلك بالهبوط بمستواهم إلى مستوى الشعب، يجرى تصويره لحياتهم حافلاً بالمفارقات التى تبعث على الضحك. فى فصل: «خطرات العشق، أو عشق التلمذة» شاب فقير، يحب فتاة غنية، هى ابنة كونت، وتحبه الفتاة بدورها. وكلاهما تلميذ بالمدراس. وحوادث الفصل أوروبية. ولكى يصور الفنان حياة الفقر يجعل أبا الولد يناديه فى أول الفصل ويعطيه رغيفاً ونكلة، ويطلب إليه التوجه إلى المدرسة. أما البنت الموسرة، سليلة الأكابر، فنصيبها «عمود أكل»، يوصله لها الخادم فى المدرسة. وهو كل ما استطاع فنان الارتجال أن يتخيله على سبيل الترف الذى يليق بابنة كونت، ويفرقها من أولاد الفقراء...

ويقف فنان الارتجال موقفاً واضحاً لا عقد فيه من موضوع الأصالة. فهو لا يجد غضاضة فى أن يقلد غيره، ولا أن يستولى على موضوعاتهم، ولا أن يكرر فى فصل بعد آخر فتراً معروفة، يجد أنها تستثير الضحك دائماً.

نجح جورج دخول فى ابتكار شخصية كامل، فلم يتردد فنانو الارتجال الذين أتوا من بعده فى الاستيلاء على الشخصية وتحويلها لحسابهم. وحدث الشئ ذاته فى حالة شخصية كشكش بك، التى طلع بها الريحاني، فتسلمها غيره من الفنانين، وإن كان لهذه الشخصية - شخصية العمدة المولع بالنساء - سلف فى شخصية الشيخ عاشور الذى ورد ذكره فى نص غير كامل^(٢) ربما يمكن نسبته إلى الفنان «عبد القادر سليمان»، الذى قدم فاصلاً بعنوان «الشيخ عاشور» فى مقهى شبان بالاسكندرية عام ١٩١١.

واعتبر فنانو الارتجال موضوعات فصولهم ملكاً مشاعاً، حلالاً لكل منهم. نجد فصل الوزير الخائن عند جورج دخول، ونجده أيضاً عند محمد كمال المصرى «شرفنطع» والثانى طبعاً

(١) هذا ينطبق على السياق الحالى فقط، ولكن كامل مآذون له أن يفعل ما يشاء فهو المضحك الحر التصرف، ذو الرخصة الشاملة، كما يقول الانجليز!

(٢) يصف ما وصل إلينا من النص محاولة عشيق الحصول على الفتاة التى يهاها رغم معارضة أبيها. ويضيق الأب بهذه المحاولات فيقرر تزويج البنت من صديقه العمدة الغنى الشيخ عاشور. ويكتب الأب خطاباً إلى العمدة ويكلف =

(١) كان محمد المصرى يعمل حوالى ١٩١٤. وقبل هذا بهامين، فى ٢١ مارس ١٩١٢ كانت فرقة جورج أبيض قد قدمت «أوديب»، وموضوعها زواج الحرمان. فلعل تقيلها آنذاك قد حفز فنان الارتجال على هذه السخرية.

قد اقتبس من الأول. ولجئ عفيفة التي قدمها جورج دخول اقتباساً من القبانى تظهر باسم ويحاول السيف الحنون أن يقتل الملكة فتفشل محاولته ثلاث مرات، مما يدعو إلى القول بأن هذا دليل على أن الزوجة مظلومة. ويدعو إلى العفو عنها. ويقع بين السيفين نزاع جديد، ويدفع القاسى بأنه لا مفر من قتل الملكة لأن الوزير طالب - كدليل على موتها - بزجاجة من دمها، ويأخذ عينها فيرد السيف الحنون بأن من السهل قتل كلية السيف القاسى المسماه فلورا، واستخدام دمها وإحدى عينها. ويشور القاسى مفضلاً أن تموت الملكة على أن تهلك «ابن السيف» عند فنان ارجبالي آخر اسمه «حافظ حلمى الشهير بحافظ ليمون» الذى يسرد القصة، ويملؤها بالسجع ثم يقول فى ملاحظة على النص الذى كتبه بخط يده «هذه الرواية من تأليفى»!

ويستخدم فنان الارجبال النمر المعروفة بلا تخرج فى فصل وراء فصل. وقد تقدمت الإشارة إلى التنبيه الذى ورد فى آخر فصل: «خياطة وخياطة» من أن دور العاشق وغره تنفع فى فصلين آخرين هما ملعوب الكاس وحرامى الصفيحة، من فن جورج دخول.

فهذا محمد المغربى يكرر غمرة معروفة أخرى هى غمرة المناذرة على كامل وطلب الكرسي وإحضارها والجلوس عليها وما ينتج عن هذا كله من نكات وألعاب فى فصل: «الابن اللقيط»، و«سنبل»، و«زواج الأب قبل بنته». ولا يبالى فنان الارجبال أن يتحرك فى دائرة ضيقة من الحوادث وأماكن حدوثها.. ففصله، إما محلية الحوادث تدور فى رحبة أمام البيوت، بحيث يدخل إليها الممثلون من البيت أو يتركونها إليه. أو هى تدور فى قصور الملوك ابتداءً، ثم تنتقل الأحداث إلى خلاء أو منظر بحر، أو برية.

وكما أن بعض الشخصيات فى المسرح الارجبالي ثابتة فهناك أيضاً موضوعات ثابتة وخواتيم للفصول ثابتة، كذلك تمت حوادث دائماً تحدث فى فنادق، وفيها لصوص يقتحمون الفندق أو شخصيات تطرأ على الفندق مثل كامل وصديقه، أو كامل وابن الملك.. الخ. وهناك ثلاثة فصول كاملة عن حياة الفنادق فيما وصلنا من نصوص هما: لوكاندة باريس، لوكاندة البرية، فصل ينى.

أما الخواتيم الثابتة، فمثل عليها ما يحدث فى فضل: ابو الريش من زواج كامل من ابنة رئيس العصابة فى: الحرامية البحرية، فهذه زيجة ملائمة لخدام مثل كامل. ومع ذلك، فأحياناً ما يتزوج من أقارب رئيس العصابة شخصيات محترمة. ففى فصل: «اللس العاشق» تتزوج طبيبة من ابن رئيس اللصوص، بعد أن تمسك حبيبها بالزواج من الفتاة التى تعاهد وإياها على الود.

واللاحظ أن المسرح المرتجل - بوصفه مسرحاً شعبياً - يحترم الحب والزواج، والعقد بين المحبين ما أمكن. وكثيراً ما يؤخذ رأى البنت فيمن تتزوج ويؤخذ برأيها. وكثيراً ما يسمح لها بالزواج من حبيبها، بعد أن تثبت بسعة الحيلة أنها تستحقه.

ومن أمثلة الخواتيم الثابتة أيضاً إسداد الستارة على موت عام، أو عراق، يجده فنان الارجبال أوقع طريقه لإنهاء الفصل، دون تومت ولا التفات إلى معقولية.

ورغم أن مسرح الارجبال فى مصر قد قام - فى التحليل النهائى - نتيجة لتصور شعبى للمسرح موضوعاً، وأداء، فإنه تأثر من حيث الحرفية بالمسرح الغربى فتجد النصوص تتحدث عن ممثلين يؤدون «تابلوه» ويخرجون ويدخلون من تون المسرح، كما أن هناك محاولات لاستخدام المهمات المسرحية أداة للإقناع مثلما يحدث فى فصل: «يد السوء المقطوعة» حيث يقطع الضابط يد لص، فيقول النص: «اليد هى جوائتى يكون فى يد اللص وعند صياحه: آه يمضى، أى لا يظهر بالمسرح. وبعض النصوص تتحدث عن مؤثرات مسرحية لا بأس بها من ناحية التقدم مثل النور الملون، والنار الصناعية.

وقد ربط الدكتور محمد يوسف نجم عند الحديث عن فن جورج دخول بين مسرح الارجبال المصرى والكوميديا دى لارتى، وافترض أن يكون المضحكون المصريون قد اطلعوا على أعمال الكوميديا دى لارتى، فقويت - بتأثير هذا الإطلاع - النزعة عندهم إلى وصف الحياة الشعبية واستخدام اللهجات الخاصة وسيلة للإضحاك^(١).

والربط بين الفنين أمر مشرع يمكن تبريره على أساس من نقاط التشابه العديدة التى تقوم بين الفنين مثل:

(١) المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص ٤٣٩.

= كامل يتوصيله، ثم يدور المشهد التالى فى بيت العمدة. يقول النص:
«يظهر رجل فلاح جئص جداً وخدامه مثله. بعد جملة فلاحى مع بعضهم يدخل عليهم كامل. يضحكوا عليه. بعد مناوشة يعطيهم الخطاب. الشيخ عاشور يعطى الجواب فقامه قانلاً خد هذا الجواب أجرى الوجرة اللى فيه. خدامه يقرأ الجواب. فيفرح عاشور ويتنطق:
عاشور: البنت حلوة يا وله؟
الخدام: حلوة جوى يا عم. يا شعرها يا عم.
عاشور: ما له يا وله؟
الخدام: حبال جمال
عاشور: وأنا شعرى يا وله؟
الخدام: ما له يا عم؟
عاشور: شعر خرفان.
الخدام: يا عنيها يا عم.
عاشور: ما لها؟
الخدام: عيون غزلان.
عاشور: وأنا عيني يا وله؟
الخدام: عيون صرصار.

ابتلع النص المكتوب، سواء أكان موضوعاً أم مقتبساً أم مترجماً - فن الكوميديا المرجلة في بلادنا.

هذا فنان الارتجال محمد كمال المصرى، يذوب في فرقة نجيب الريحانى ويصبح ممثلاً نظامياً بها، يؤدي أدواراً مكتوبة معدة من قبل. وهذا على الكسار، الذى نشأ في حى السيدة زينب ممثلاً مرتجلاً على مسرح مرتجل^(١)، يتلاشى في الفكاهيات الاستعراضية والفنتازية التى سرعان ما أخذ يقدمها بعد انتقاله إلى العمل في شارع غماد الدين. ومن ثم ينكمش جهده في الارتجال فيصبح نكتة يتبادلها مع متفرج، سواء أكان هذا المتفرج شخصاً غربياً جاء إلى المسرح بقصد الفرجة، أم كان أحد أتباع على الكسار، اتفق معه الفنان على تمثيل دور متفرج في الصالة، كى يشجع رغبة الجمهور في الاتصال المباشر بين الصالة وبين الخشبة، دون أن تتعرض المسرحية المعروضة لخطر الارتجال الحقيقى^(٢).

والواقع أن على الكسار قد حدد بنفسه مصيره، ووضع نهاية لنجاحه السريع في المسرح، يوم قرر أن يعتمد على النص المكتوب وسيلة للوصول إلى جمهور كبير، بدلاً من أن يطور قدراته الارتجالية، وحب الناس لأن يتبادلوا وإياه النكات، فينتقل بهذا من مجرد الاشتباك المحدود مع الجمهور إلى مشاركة حقيقية وطويلة وفعالة بينه وبين فرقته من جهة، وبين جمهور حى يقظ من جهة أخرى، جمهور جاء لا ليستمتع فقط أو يتفرج، بل وليوجه أيضاً، ويشارك.

هذا هو السبب الحقيقى في أن عمر هذا الفنان الشعبى الكبير قد كان قصيراً، رغم ذكائه

= مبتكر نشأ في الريف، وبين من اعتبروها تشويهاً أو تشعباً لمسرحيات من المدينة.

وعلى ضوء الدراسة الحالية يبدو لى واضحاً أن نصوص الأهرام هي بالفعل آثار وافدة من المدينة إلى الأقاليم. هناك مثلاً نصوص سعدان رأس الغول، الذى نشرته الأهرام، والذى كانت فرقة شرفنطع الارتجالية تمثله بطريقة أو بأخرى. وهناك ما ذكره الكاتبان عن ملابس كانت تشتري من الفرق القاهرية، وما يشير إليه حوار المسرحيات في أكثر من موضع من تأنيق في التعبير مكانه المقول مدينة كبرى. بالإضافة إلى ما ذكره عن الممثل «أحمد محرات» ومجده القديم في القاهرة. ومن المنطقى بعد هذا أن نفترض أن يكون أحمد محرات وأمثاله قد نقلوا إلى الأقاليم - ليس فقط الملابس وذكريات المجد الغابر، وإنما النصوص أيضاً - والنصوص أولاً هذا إذا اكتفينا باستقراء نصوص الأهرام وبعض النصوص المنشورة في هذا الكتاب.

غير أن هناك دليلاً أقوى من كل ما تقدم على أن الحركة في المسرح الشعبى قد كانت من القاهرة إلى الأقاليم، وليس العكس، تجده في السيرة الذاتية التى كتبها الفنان «محمد أدریس»، فنان المسرح المرتجل والمكترب معاً، والتى قرر فيها صراحة أنه ذهب مع غيره إلى صميم الأقاليم، وتوغل حتى القرى والسواحل، وأفراح الفلاحين (راجع قسم النصوص في هذا الكتاب). على أن نصوص الأهرام لا تظهر أى أثر لارتجال كان يتم أثناء تمثيلها. وأغلب الظن أن ممثلى الأقاليم والريف كانوا يلجأون إلى حفظ أدوارهم عن ظهر قلب، لأن الاعتماد على الارتجال يستلزم قدرات فنية كبيرة لا أظنهم كانوا يتمتعون بها.

(١) «منصة عالية من الخشب رفعت على عمد من البراسيل الفارغة. لا ستار ولا مناظر مرسومة». متولى نوو في كتاب لم يشر عن مسرح الكسار.

(٢) يوسف أدریس في الجزء الثالث من مقالته: نحو مسرح مصرى - التى نشرها مجلة الكاتب.

اتفاق الممثلين على خطوط رئيسية لقصة مسرحية ثم اتجأهم من بعد إلى تمثيلها عن طريق ارتجال الحوار. وقد وجدنا في حالة الفن المصرى، كيف أن مناقشات كانت تقوم بين الممثلين حول خطوط القصة، كان من نتيجتها أحداث تعديلات أو إضافات عليها. حدث هذا في فصل أبو الريش. كذلك حدث - في الكوميديا دى لارتى والكوميديا المرجلة المصرية - أن أدى غياب المؤلف المرموق إلى اعتماد الممثل على قدراته التمثيلية فنشأت بهذا فنون في الأداء تعتمد على الحركة البهلوانية، وعلى التمثيل المبالغ فيه، وعلى التمثيل الصامت، وعلى الرقص.. مما وسع كثيراً من آفاق الممثل، واستدعى أن يكون مدرباً تدريباً خاصاً وأن يتمتع بلياقة بدنية كبيرة. ونحن لو تخيلنا ممثلينا الحاليين يؤدون بعض نصوص مسرح الارتجال، لتبيننا على الفور أنهم محتاجون إلى تدريب شاق، قبل أن يستطيعوا أداء أدوارهم فيها بنجاح.

كذلك قامت في الفنين الحاجة إلى الاعتماد على المواقف وقطع الحوار، والشخصيات المثبتة. وهذه العناصر الفنية كان الممثل يحفظها عن ظهر قلب، ويؤديها فور أن تلوح له فرصة مناسبة لفنّه.

كذلك أعطى فنان الكوميديا دى لارتى - مثل فناننا المصرى - نفسه أقصى درجات الحرية في معاملة القصص المسرحية، فركب موقفاً على موقف وأدخل شخصية على بيته، ولم يحترم في هذا كله إلا تجربته العملية التى أثبتت له أن مواقف بذاتها أو كلمات معينة أو حركات محددة تنتزع إعجاب الجماهير، ومن ثم حق عليه أن يلتزم بها.

أما كيف أطلع الفنانون المصريون على أعمال الكوميديا دى لارتى فسؤال من العسير الإجابة القاطعة عليه. ربما تكون بعض الفرق الأجنبية الجواله قد حملت معها بقايا من هذا الفن الدارس، وألقت بهذا بدوره في التربة المصرية. أو ربما يكون روح الكوميديا دى لارتى قد تسرب إليهم بطريق غير مباشر من خلال أعمال صنوع^(١).

على أن من الحكمة دائماً أن نتذكر أن الكوميديا دى لارتى هي نوع من الفن المسرحى الشعبى له نظائر في بلاد أخرى مثل الفاصل الفكاهى في إنجلترا. وأن الرغبة في الارتجال والقدرة عليه معروفة وممارسة في التجمعات الشعبية المختلفة، وأن تاريخها في مصر يمتد - على الأقل - إلى أيام العروض الظلية التى قدمها ابن دنيال.

والواقع أن مسرح الارتجال هو فى التحليل النهائى له، فن مسرحى معبر عن الشعب وموجه له، وأن تأثر في تكتيكه ووسائل عرضه بفنون وافدة إلى البيئة^(٢).

(١) سبق الإشارة إلى قرآن تدفع إلى الاعتقاد بوجود هذا التأثير.

(٢) يحسن أن نشير هنا إلى ما نشرته الأهرام عام ١٩٦٣ من نصوص مسرحية، قلمها «شولى عبد الحكيم» و«أحمد بهجت» تحت اسم مسرح الفلاحين. وقد أثار يومها جدلاً كبيراً، بين من رحبوا بها على أنها مسرح شعبى =

الوقاد، وصبره الكبير على تحمل المشاق، ورغم أنه قد احتفظ من المسرح الشعبي بعدة عناصر أخرى هامة، مثل الحدوتة الشعبية والمغامرات وقصص الملوك، والأغنية والرقص، والتهكم العذب على المسرح الجاد:

آدى احنا أهو وآدى زغريبننا	اتكشكشنا ومليننا جيبنا
احنا يابيه بتسوع كيل له	بلا هملت بلا أو تلو
نبلف أحسن متفرج	بنرقص له ونتحنجل له
مدام شغلتننا فيها مكسب	خلينا فى تهجيصنا أنسب
دى الرواية الأدبيّة حالها	الى كلها مواعظ وحكم
يبكى يا أبسو زكية	يا خى جاتهم ألف نيله حزم

(لحن التمثيل الهزلى - مسرحية: «ولسه»)^(١).

وبالطبع، لم تكن المسألة مجرد أن على الكسار قد مال شخصياً إلى النص المكتوب، ولا أن الريحاني أعرض عن العمل فى كاهاريه: «أبيه دى روز» فى دور خادم بربرى. إن السبب الحقيقى أن مصر كانت قد دخلت مرحلة المسرح النظامى وأن هذه المرحلة كانت هى التعبير الأساسى عن خط تطور المسرح فى بلادنا.

بدأت المرحلة بوصول «جورج أبيض» عام ١٩١٠، أول فنان عربى يتلقى تدريباً نظامياً فى فن التمثيل. وتلاه ظهور «عزيز عيد»، أول مخرج يرى أن عمله فن قائم بذاته، ويؤمن بالتدقيق، وإجراء التدريبات المتصلة. ثم جاء من بعد هذا قيام فرقة رمسيس، أول فرقة عصرية ذات كيان صلب واضح. ثم أعقب هذا كله معمل لإخراج فنان المسرح، بدأه «زكى طليمات» فى الثلاثينيات. هذا إلى جوار ظهور المؤلف المحترم من أمثال توفيق الحكيم.

كل هذا، جعل الدفع فى جانب المسرح النظامى أقوى بكثير مما كان يمكن للمسرح الارتجال الشعبى أن يبذله من جهد فى سبيل البقاء، خاصة والمجتمع كله يتطور فى خط قيام طبقة وسطى، تسعى جاهدة مخلصه لخلق أدبها، وتأييد مؤسساتها، وتنشر فكرة الاحترام فى كل مكان، وترى أن من مفاخرها الواضحة أنها قد أسبغت الاحترام على المسرح وفنانيه، ونظرت إلى فنان المسرح على أنه عضو عامل فى المجتمع، وليس واحداً من الخارجين عليه.

وبالطبع كانت هذه مفخرة لا شك فيها، ولكن إحدى نتائجها السالبة أنها قضت على التلقائية فى المسرح، وأخرجت النشاط المسرحى الشعبى من دائرة الاعتبار، وسحبت الأرض

(١) التهكم هنا موجه على السطح إلى مسرح الريحاني. ولكنه فيما هو أعمق مسد إلى المسرح الجاد عامة، كما هو واضح من الإشارة إلى مسرحيتى شكسبير.

سحباً من تحتها، فلم يلبث أن تضائل، ثم اختفى أو كاد من على الخشبة، أو اندفع فى مسارب أخرى كالإذاعة، حيث نجد فناناً ارتجالياً مرموقاً مثل «المسيرى»، يخصص جهداً كبيراً لبرامجها^(١).

واليوم يسيطر المسرح النظامى سيطرة تامة على رأى العام، بحيث تعتبر كل محاولة من الممثل للابتكار أو الارتجال أثناء التمثيل جريمة كبرى اسمها جريمة الخروج على النص، تستحق عقوبات بعينها مثل الإنذار والخصم. وتعتبر كل محاولة من جمهور النظارة للمشاركة فى العرض المسرحى بالتعليق أو النكتة أو اقتراح تطوير الأحداث، توحشاً مسرحياً يستحق اللوم الشديد علناً، من جانب ممثل أو مخرج، وأحياناً يستدعى إنزال الستار مؤقتاً والتهديد بإنهاء العرض^(٢).

ومع كل هذا فلا يزال مسرح الارتجال الشعبى حياً بصورة أو أخرى.

نجد فى المسرح الكوميدي حيث لا يزال يسمح للممثل بأن يضيف الحركة أو النكتة أو الإيماء، شريطة أن تجتذب هذه جميعاً ضحك الجمهور. وحيث لا يزال الممثل يستجيب لكلمة من الصالة، يدخلها فى النص لأنه يقدر أنها سوف تحوز رضا الجمهور. وحيث النص يطوع بين ليلة وأخرى ليكون أقرب إلى مفهوم الجمهور من النص الذى قدم فى الليالى الأولى لمسرحية ما^(٣).

ونجد المسرح الارتجالى الشعبى بصورة أوضح، فيما تقدمه فرقة الفنانين المتحدين من عروض. هنا نجد ظاهرة تجريب النص على الجمهور، وإدخال التعديلات التى تتلاءم مع نتائج هذا التدريب. كذلك نجد النكتة الفورية المرجلة، التى تتغير على مدار الليالى. ومعروف أن هذه الفرقة قد انبثقت عن فرقة «ساعة لقلبك» التى قامت على أساس واضح من الفن الكوميدي الشعبى، ألا وهو الشخصيات المثبتة، المتباعدة المشارب واللهجات، والتى تشبه - من هذه الناحية - شخصيات الكوميديا دى لارتى.

هل أدعو إلى عودة المسرح المرجل فى مصر^(٤)، وهل ثمة فائدة من هذه العودة؟

(١) لفت للنظر أن الإذاعة احتضنت التأليف الفورى أو الارتجالى، ممثلاً فى برنامج «مطب فى الهواء». الذى هو المقابل الإذاعى لمسرح الارتجال المثالى.

(٢) يروى عن يوسف وهبى أنه كان يقرع جمهوره بين الحين والحين، حين كان هذا الجمهور يصدر أصواتاً أثناء العرض، أو يشغل عنه بأحاديث مسموعة. فكان يوسف يصيح فى هذا الجمهور: silence يا غنم! ومن ضمن ما كان يؤخذ على مسرح الكسار من عار أن جمهوره كان يذهب إلى مكان العرض ومعه «حلل المحشى». مع أن عادة استصحاب الطعام إلى العروض المسرحية معروفة فى فنون شعبية معينة، مثل عروض الكابوكى فى اليابان. حيث يأخذ المتفرج معه صندوقاً به ما يحتاجه من طعام. والسبب فى هذا أن العرض المسرحى يمتد ساعات طويلة، قد تشمل النهار كله!

(٣) حدث هذا أثناء تقديم مسرحية زهرة الصبار على مسرح الجمهورية فى موسم ٦٧ - ٦٨. (٤) يبدو أن مسرح =

الجواب، نعم، أدعو إلى هذه العودة بكل قوة، وأرى فيها مغنماً كبيراً للمسرح المصرى، بفنانيه المختلفين، ما بين ممثلين، ومخرجين ومؤلفين.

إن المسرح القائم على فكرة نص مكتوب معد من قبل، أخرجه مؤلف عبقرى أو موهوب وأصبح وثيقة مقدسة لا يمكن - حذر الموت أو ارتكاب جريمة فنية - أن يتطرق إليه تعديل، لأنه شئ ثابت أزلى لا يتغير، هذه الفكرة ستسلم مسرحنا المصرى إلى الجمود الشديد، المهده بالموت، مثلما فعلت فى بلاد أخرى كثيرة.

أنها أولاً مسئولة عن تجمد مسرحنا المصرى على الصيغة التى استوردناها من الغرب والتى ظللنا منذ أواسط القرن الماضى نستخدمها ما بين اقتباس وترجمة، حتى إذا قام بيننا مسرح مصرى بمؤلفين مصريين جاءت مؤلفاتهم هى الأخرى - كما لاحظ بحق وبشجاعة يوسف ادريس فى مقالات ثلاث نشرها فى الكاتب - استنباطاً للمسرح الغربى فى أرض مصرية، وليس خلقاً لمسرح مصرى حقيقى.

ولقد حاول يوسف ادريس فى «الفراير» أن يعود إلى تقليد المسرح الشعبى، فاستخدم الشخصية الذكية، المضروبة، الضاربة، المستفزة، المتظاهرة بالغباء، شخصية الرفور - ويقابلها فى مسرح الارتجال شخصية كامل الأصل - كما استخدم جو السيرك والأكروبات، وبسط على المسرحية مظهراً من مظاهر الكوميديا المرتجلة بتعليقاته على موضوعات الساعة، وإشارات إلى أشخاص حقيقيين افترض فى وجودهم بين الجمهور، وإدخاله ما يشبه حوار القافية بين السيد والرفور، وإنشائه لعلاقة تشبه علاقة الحاوى بمساعده، ربط بها هاتين الشخصيتين الرئيسيتين وبوضعه ممثلة بين الجمهور، لتمثل دور متفرجة، وتحقق الصلة المباشرة بين الصالة والخشبة.

ثم جاء مخرج المسرحية كرم مطاوع، فكسر الحاجز بين الجمهور والممثلين بأن جعل الرفور يتجول فى ممرات الصالة، التى اعتبرت إذ ذاك جزءاً من الخشبة.

كل هذا جعل «الفراير» تستحوذ على قلب الجمهور وعقله معاً، مما يشير بوضوح إلى الاتجاه الذى يود جمهورنا أن تسير فيه العروض المسرحية. اتجاه يجعل الممثل والمتفرج وحدة

= الارتجال ما زال موجوداً - محتفظاً - حتى الآن. ففى صيف ١٩٦٨، شاهدت أحد فصول مسرح الارتجال تقدم فرقة «حمام العطار» بمدينة الملاهى. الفصل بعنوان: باشكاتب الدائرة. وبه كل سمات المسرحية الشعبية التى عرفها مسرح الارتجال من قشيل بدائى، ومهرج وقبع، يقرع الناس جميعاً، عالياً وأدناهم، بيده ولسانه معاً. وعاشق يسعى إلى عشيقته، وعشيقه تسعى للزواج من محب. وقناع مسرحى مخيف، وغرة العفريت التقليدية، والخوف المبالغ فيه من قبل المخرج.. الخ.

الفارق الوحيد هو أن التمثيل والحوادث مثبتة، ولا مجال هناك للارتجال، أو الاعتماد على مخزون الممثل من الحركات والنكات. كذلك لم أجد تدخلاً من قبل الجمهور فى التمثيل.

بدأ لى أن الفصل هو مسرح ارتجال معلب، أو محتف، أو مسجل. لوصف هذا الفصل، راجع اسم النصوص لى هذا الكتاب.

واحدة، ويلغى فكرة أن الثانى يتفرج - فى سلبية - على ما يفعله الأول، ويجعل من المسرحية كائنات حيا متطورا لا أسطوانة مسجلة يلعبها الممثلون كل ليلة من آلات داخل أجسادهم.

كذلك حاول شوقي عبد الحكيم أن ينشئ مسرحاً شعبياً باعتماداً على حكايات الشعب ومعتقداته، مفننة، ومقدمة على المسرح من خلال رؤية المثقفين. ورغم أن مسرحيته «حسن ونعيمة» قد كانت شيئاً باهراً حقاً على المسرح - شيئاً أشار بوضوح إلى أن البحث عن صيغة مسرحية مصرية يمكن أن يعطى بعض الثمار فعلاً - رغم كل هذا فإن المحاولات التالية لشوقي عبد الحكيم أثبتت أن الطريق هنا مغلق، وأنا لا يمكن أن نخلق مسرحاً شعبياً مصرية، مكتفين بترجمة معتقدات الشعب وحكاياته إلى أشكال مسرحية تقليدية.

كان العرض فى كل مرة صورة جميلة بها بعض ملامح الشعب. ولكنها صورة مقدمة بقصد الفرجة، أو فى الكثير - الانفعال الصامت، لم تدعنا قط إلى المشاركة الفعالة مثلما تفعل المسرحية الارتجالية. ومن جهة أخرى فطن الرائد ذو التاريخ الطويل فى المسرح المكتوب: توفيق الحكيم إلى أهمية البحث عن صورة بسيطة للعرض المسرحى فأصدر كتابه الأخير: «قالينا المسرحى» ودعا فيه إلى العودة إلى ما قبل مسرح السامر (الذى يرى أنه حديث التاريخ نسبياً، إذ هو عرف فى بلادنا بعد الحملة الفرنسية) والاعتماد على فنون الحكاكي (أو الراوية) والمقلد والمداح فى انشاء مسرح شعبى حقيقى لا يعتمد على ديكور ولا خشبة ولا مخرج، وإنما تنتظم عروضه عدداً قليلاً من الفنانين: الحكاكي أو الراوية، يقوم بدور المقدم والشارح والمعلق والمخرج، والمقلد يقوم بمحاكاة جميع الادوار وتقريبها للناس.

ويرى توفيق الحكيم فى هذا اللون من العروض المسرحية ميزات فنية ومادية كبيرة. أما المزايا الفنية فعلى رأسها تحطيم فكرة: «الفرجة النائمة» التى تدعو إليها الصيغة الغربية فى المسرح، إذ تفترض أن الممثلين متقمصون لشخصياتهم يسعون إلى إيهاام الناس بأنهم - مؤقتاً - يشهدون حوادث حقيقية لأشخاص حقيقيين. وبهذا لا يشارك المتفرجون فى لذة الخلق، وإنما يستقبلون فقط ما يقدم إليهم، وينعمون به كمجرد مستقبلين.

أما فى مسرح الحكاكي - المقلد - فإن الفنان لا يتقمص وإنما يحاكي، أى يقارب بين الشخصية المقدمة وبين الجمهور، فهو فى وقت واحد شخص حقيقى نعرفه باسمه، وهو - دون أن يفقد شخصيته - يقدم لنا الشخصية الفنية المطلوبة. وبهذا يستطيع فنان واحد أن يقدم شخصيات عدة، بل كل شخصيات عمل ما، دون أن نعترض، أو نقول: هذه تليق وتلك لا تليق بك أيها الفنان^(١).

(١) أقرب مثل لهذا فى العصر الحديث ما يقدمه الفنان اميلين ويليمز من قراءات درامية لأعمال كاملة من ديكنز، حيث يقدم العمل الواحد فى سهرة، ويقلد بمفرده جميع الشخصيات. وقد حضرته وهو يقدم رواية: Bleak House وأشهد أن نجاحه الدرامى كان رائعاً.

عليها، أم استخدمناها الي جوار الصيغة الأخرى، صيغة المسرح الارتجالي المألوفة، المعتمدة علي شخصيات تؤدي بالطريقة العادية، ولا تحاكي فقط.



ولكن ما سر هذا الاهتمام الذي أبديه بالمسرح المرتجل؟ أهو مجرد الرغبة في الخروج بشيء جديد يلفت النظر؟ أم هو شعور بعدم الرضى عن الصيغة المسرحية التي ورثناها عن الغرب، وتيقن بأننا لا ينبغي أن نقف عند حدود هذه الصيغة إذا كنا نريد حقاً أن ننتج شيئاً ذا بال، فى ميدانى التأليف والتمثيل معا؟

فى ٥ ديسمبر ١٩٦٥ كتبت بالصفحة الادبية بجريدة المساء أوضح أهمية العمل الجماعي للإنتاج الفنى. وعينت بهذا العمل الذي يشترك فيه أكثر من فنان. وقلت أن هذا اللون من العمل كفيلاً بأن يغطي النقص الظاهر عندنا في إنتاج الأعمال الفنية، فضلاً عن أنه يستطيع تلافي نقائص الإنتاج الفردي للفن مثل العكوف على الذات، واسقاطها على العمل الفنى بطريقة غير صحيحة، ومن نحو الإلحاح المريض على فكرة الجدة أو الأصالة بطريقة تعكس فكرة الملكية البورجوازية، وتعلق أهمية مبالغاً فيها على أن يكون موضوع العمل الفنى جديداً، لم يسبق اليه أحد. وأضفت أن العمل الجماعي يعود بروح الفن الى العصر الذهبي الذي كان فيه الفنان جزءاً من التراث العام، وليس فرداً عبقرياً متميزاً من المجتمع بطريقة تجعله متنافراً معه.

دعوت الى هذا الرأي بمناسبة اقتراح تبنته صحيفة المساء لإنتاج فيلم عن معركة بور سعيد^(١) بالأسلوب الجماعى، وذلك تعبيراً عن الجهد الجماعى الذى بذل فى الدفاع عن المدينة. وقد قوبل الرأى الذى دعوت اليه باستخفاف واستنكار على اعتبار أنه مجرد نزوة من كاتب يسعى الى جديد يقوله ... جديد لم يسبق اليه أحداً، وهكذا رد إلي الاتهام الذى وجهته - ضمناً - الى بعض كتابنا من جري محموم ورا - فكرة الجدة بالمعنى الصناعى والتجارى. على أنه لايد من الاعتراف - أيضاً - بأن الموضوع لم يكن جليلاً تماماً فى ذهنى، وإنما كنت أرى طريقاً غير واضح المعالم ينساب أمامى، وقدرت أن هذا الطريق يحمل الخير لمن يقرر ارتياده، فدعوت اليه.

لم أكن - اذ ذاك - أعلم شيئاً عن «جورون ليتلوود»، الفنانة البريطانية الشعبية التى ظلت - منذ ١٩٤٥ - تعمل دائبة على خلق مسرح جديد، ذى فكر جديد، قائم على رؤية جديدة للعالم، بل قائم على رؤيا روحية فريدة، تسلك ليتلوود فى عداد انبياء الفن، ومتصوفة من أمثال وليم بليك.

فى عام ١٩٦٣ وقفت جورون ليتلوود فى مهرجان أدنبره السنوى للمسرح والموسيقى تقول:

(١) على اننى، وأنا أقدم بالرأى - كنت أعنى به العمل فى المسرح اسامياً.

وجدير بالذكر أن الهجوم على «الفرجة النائمة» هي أحد الاسس الرئيسية فى مسرح بريشت الذي يدعو الي متفرج يقط يحكم ويوجه ولا يكتفى بالفرجة. ولكن بريشت فى دعوته الي متفرجين قضاة، إنما كان يردد ما لحجه فى مسارح الشرق الاقصى، كاليابان، من تبعيد متعمد بين المتفرج وبين الشخصيات، واعتماد أساسى على يقظة الجمهور، وتجنب معتمد أيضاً لدعوته للاندماج وتوهم أن العرض المقدم حقيقة وليس مجرد لعبة.

والواقع أن هذه سمة من سمات الفن الشعبى فى المسرح، فالفنان الشعبى هنا لا يؤمن بالمبدأ الرومانى: الفن اخفاء الفن. وإنما هو يعرض فنه وفنيتته معاً، وأعماله المسرحية تشبه الساعات الموضوعة فى «أظرف» زجاجية، فهي تبين الوقت وحركات الثروس معاً. وهو لا يجد فى هذا غمضاضة. كما أنه لا يجد حرجاً فى أن يلعب فى أي مكان وبأية وسائل. وفنه مهنة يمارسها دون خجل أو محاولة لاختفاء نواقصها، كما أشرت من قبل.

أما الميزة الأخرى التي يجدها توفيق الحكيم فى مسرح الحاكى - المقلد - فهي بالطبع سهولة تحركه، وقلة تكاليفه، مع قدرة الصيغة البسيطة التى يعتمد عليها، على تحمل الاعمال جميعاً عالية الحلية.

والنتيجة أننا نجد أنفسنا أمام مسرح شعبى وعالمى معاً، ينتمى الى التراث ويردد أحدث الاتجاهات المسرحية فى وقت واحد فهو يحقق القصد الفنى والمادى ويضمن كذلك مشاركة الجمهور اليقظة الذكية فى العرض المسرحى.

وقد ذكر توفيق الحكيم الموهبة والبراعة الشديدة التى يحتاجها المقلد كى ينهض بالعبء الفنى الكبير الملقى على عاتقه، وبالادوات القليلة التى تتاح له. وهذا صحيح لاشك فيه، ولكن بساطة الصيغة المسرحية وموهبة وبراعة فناني مسرح الحاكى، المقلد، لا تكفى - فى رأىي - لتحقيق هدف أساسى من أهداف ذلك المسرح وهو ضمان المشاركة النشيطة من الجمهور فيما يدور من أحداث.

لا يكفي - لهذا - أن نعرض أمام الجمهور «التوب ويطانة التوب»، وإنما لابد من أن يشعر الجمهور أن له يدا طولي فى العرض المسرحى. ان هذا العرض ابتداء - ليس شيئاً ثابتاً، وإنما هو متغير. وأن بإمكانه هو - أي الجمهور - أن يسهم فى هذا التغير. ان يشارك فى عمليتي التأليف والاداء معا. ومن هنا تظهر أهمية المسرح المرتجل كوسيلة فنية مشوقة ومضمونة، لاغلاق الدائرة الكهربائية التي تنظم عملية المسرح وهي الفنانون من جهة «بما فيهم المؤلفون» وجمهور النظارة.

أي أننا محتاجون الى إضافة الجمهور الى صيغة الحاكى المقلد ليصبح المسرح بعد هذا مسرح «الحاكى - المقلد - الجمهور»، واذا ذاك تصبح الصيغة الجديدة مقبولة وفعالة معا. وتستطيع أن تؤدي وظيفتها الفنية، سواء اقتصرنا

«أنا دعية هنا لا مكان لى، اننى لم أشهد مسرحية واحدة حتى النهاية منذ كنت فى الخامسة عشرة. انما أقضى وقتى فى ما يحدث بين الناس فى الشارع من تعاطف وكره وحب - الشارع الذى فيه أعيش. والناس يسألونى: كيف دخلت المسرح؟ فأقول: إنى لم أدخله. إن المسرح جزء منا جميعاً، لانه روح الناس. إنه يمثل ما يحسونه من فرح فى الحياة. إنه تعبيرهم عن فن الحياة فلنطلق سراح المهرجين وأشرار المسرح ومجانينهم فان ما سوف يصنعونه سوياً هو المسرح».

وكان المهرجان يبحث أهمية كل من المؤلف والممثل والمخرج فى العمل المسرحى. فأجابت جيون ليتلوود، وهى ضيفة المصدر بهذه التصنيفات: «حينما يجتمع الفنانون ورجال العلم، كل فى مجاله، لا يدري أى منهم ماذا تتمخض عنه الاجتماعات. إن النتائج تتغير دوماً، تتغير أثناء العمل المشترك للفريق كله كل فرد فيه يثق أو لا يثق بزميله فيتشكل العمل نتيجة لهذا. حدث هذا فى مسرح شكسبير: «ذا جلوب» وحدث أيام اليونان وفى كل مكان فى دنيا الله هذه اجتمع فيه الرجال والنساء سعيّاً وراء الفرع».

ثم أضافت ليتلوود: أنها تريد مسرحاً يلده الاتصال الطليق بين الناس، مسرحاً يعيش على شفاه الناس لأنهم هم خالقوه.. وليس مسرحاً يقوم على مجرد إجراء عملية تنفس صناعى لنصوص مطبوعة. «فليسقط العباقرة فى المسرح. ليبقى المؤلفون، فلا مانع عندى، من أمثال «لوركا» و«بريندان بيهان». شريطة أن يتألفوا مع قرنائهم: الممثلين، بكل ما فيهم من ذكاء وغباة فمن تعاونهم وتخاصمهم ينشأ الانفجار. انفجار أكبر من كل قبيلة».

وكانت جيون ليتلوود قد نشأت نشأة شعبية صرف فخالطت أهالى لندن المعروفين باسم «الكوكنى»، وعرفت نماذج فريدة منهم، وتبينت كيف يختفى الخير وراء كثير من مظاهر الشر والانحراف فيهم. وفى الحادية عشرة أخرجت مسرحية هاملت، ومثلت أدوارها جميعاً، فضربت المثل - فى العصر الحديث - على ما يمكن للحاكي الموهوب، الذى يسعى إليه توفيق الحكيم، أن يؤديه للفن المسرحى. وفى الثلاثينيات من القرن الحالى (حين كانت فى أواخر العقد الثانى وفى أوائل الثالث من حياتها) عرفت «برتولد بريشت»، وكونت عشرات من الجماعات المسرحية الثورية فى شمال إنجلترا ومثلت أمام عمال المناجم فى إقليم يورك وكان هدفها دائماً أن تخلق المسرح الحى، الذى يعتمد على مسرحية الأحداث المعاصرة، فكانت فرقة «ورشة المسرح عام ١٩٤٥».

وليس يعنيننا من حياتها الفنية بعد هذا سوى ما تمخضت عنه من تجارب فنية تدخل فى موضوعنا، لهذا نلخص النتائج التى انتهت إليها جيون ليتلوود فيما يلى:

- المسرح فى الشارع وليس فى الكتب ودور العرض الغالية. حين يلتقى الناس بالناس ينشأ المسرح.

- على الممثل أن يرتجى. يرتجى دائماً. فحالما يثبت العرض المسرحى على صيغة محددة يموت.

- على الممثل أن يتفاعل مع الدور، ولا يكتفى بتمثيله، عليه أن ينشئ بينه وبين الدور علاقة. متخيلة. مرتجلة لا يهم. أنها لا تلبث أن تصبح حقيقة.

- عليه أن ينسى تماماً كل ما كونه مسبقاً - من فكرة عن الدور، أو عن المسرحية.

يصف الممثل «هاورد جيوورنى» الذى عمل مع ليتلوود أسلوب الفنانة وطريقة فرقته فى العمل فيقول: كنا نستخدم الارتجال باستمرار. وكثيراً ما كنا نبني مسرحية بأكملها حول حدث مفرد أو عدة أحداث وقد حدث فى حالة مسرحية: «الرهينة» التى وضعها بريندان بيهان أن أعطانا المؤلف كتلة ضخمة من المواد نقتطع منها زاد السهرة وكان بيهان يحضر التدريبات ويمدنا بالقصص والخلفيات اللازمة لتفصيل الأدوار. وقد أدخلنا هذا كله فى الاعتبار وانطلقنا نرتجل وحدات درامية مختلفة، حاذفين هنا، أو مضيفين هناك، أو مغيرين هنالك. وانتهت العملية وقد اتفقنا على ركيزة للنص نعتمد عليها، ثم تركنا فجوات للارتجال أثناء التمثيل، وأدخلنا فى حسابنا احتمال المقاطعات من جانب الجمهور. وقد حدث فعلاً أن كان بعض الجمهور يغادر القاعة فكنا نثناوله بالتعليق. أما الذين يحضرون متأخرين فقد كان نصيبهم التقريع الشديد. كل هذا دون خروج على روح المسرحية. وفى ذات الوقت كانت أجزاء معينة من المسرحية. مثل خروج الشخصيات إلى «محل الأدب» موضع اهتمام شديد وتدقيق أثناء التدريبات».

وهناك تجربة أشد من هذا وضوحاً ودلالة على دور التأليف الجماعى فى خلق الجودة الحقيقية والأصالة، وعلى أهمية الارتجال فى هذا كله، مجده فى العرض الموسيقى الدرامى الراقص الذى قدمته ليتلوود عام ١٩٦٣ بعنوان: «آه، يا لها من حرب بدبعة ١».

خطرت فكرة العرض لأحد أعضاء^(١) فرقة «ورشة المسرح» حين كان فى فرنسا عام ١٩٥٨ واسمه «تشارلز تشيلتون» وكان قد سافر لإقليم أراس بفرنسا، بطلب من جدته، التى رجته فى أن يصور قبر ابن لها قتل فى الحرب العالمية الأولى فى عام ١٩١٨. وبعد بحث طويل تبين تشيلتون أن الابن القتيل لم يدفن فى قبر مفرد خاص به، وإنما وورى التراب مع ٣٥٩٤٢ ضابطاً وجندياً من عسكر الامبراطورية سقطوا فى معركة أراس! هالت المذبحة ورقم القتلى، والهدوء الفظيخ الذى لف مصيرهم المؤلم، الفنان فقرر أن يقدم فكرة مذبحة الحرب كلها على المسرح، كاشفاً مخازيها، معرباً إياها من مجدها الزائف، بأمل ألا يحدث مرة أخرى مثل هذا القتل والدفن الجماعيين.

وتلقت الفرقة كلها هذه الفكرة وعملت على تنفيذها. كان من نصيب «جيرى رافيلز» أن يقترح أسلوب العرض، فاختر أسلوب مهرجى المصاييف فى المجترات، الذين يرتدون الملابس

(١) يذكر «كينيث تانيان» فى مقال له بمجلة هوليداي الأمريكية أن الفكرة خطرت لجيون.

الخاصة بشخصية بيبرو^(١) ويغنون ويرقصون ويقصصون القصص على طريقة زانى^(٢) فى الكوميديا دي لارتى.

ومن ثم تقرر أن يقدم العرض أحد عشر من شخصيات بيبرو وأربع نساء فى زى المهرجة المسماة كولومبين^(٣). وكان من نصيبهم أن يمثلوا على التوالى: جنود الحلفاء، وجنود الألمان ومارشالات الامبراطورية ونساء القصر.

أما عتادهم المسرحى فكان بسيطاً جداً. المسرح عار تقريباً. ولا ستائر داخلية له. الاكسيسوار: صحيفة أخبار كهربائية، وبين الحين والحين تنزل شاشة بيضاء تعرض عليها مناظر حقيقية للمذبحة الكبرى. والاوركسترا مكون من خمسة. كان عليهم أن يؤدوا موسيقى الأغاني التى انتشرت يومها فى الخنادق والتى لا يعرف لها مؤلف، أو مؤلفون.

ولكن وراء هذه البساطة الظاهرة جهداً جماعياً خارقاً. لم تترك الفرقة مصدراً عن الحرب العالمية الأولى لم تطلع عليه. قرأت أرشيف المتحف الحربى الامبراطورى. تصفحت الأوراق الخاصة بالأعمال التى ألفها المشتركون الكبار فى الحرب من أمثال «غليوم الثانى» والجنرال «لوديندورن» وفيلد مارشال «دوجلاس هيغ»، و«لويد جورج»... الخ وكان على ممثلى الفرقة أن يجسدوا، عن طريق الارتمجال، النماذج البشرية والأحداث والوقائع التى شاركوا فيها.

أما جيون ليتلوود فقد صهرت هذا كله وحولته إلى واقعة مسرحية رهيبية، ظاهرها الخفة والمرح، المتمثل فى العنوان، وباطنها تهكم مر وهجاء وحشى لكل ما تمثله الحرب - أية حرب - من جرم، وتبديد، وعبث بمصائر الناس. وهذا كله متمثل فى خبئ العنوان!

وقد وصف الناقد البريطانى «تشارلز مارويتز» العرض فقال إنه ليس نتيجة تدريبات استمرت أربع أو خمسة أسابيع بل هو نتاج جهود عشرة سنوات أو تزيد من العمل المتصل والبحث الدائب «يقصد أنه نتاج رؤية معينة للعرض المسرحى»^(٤). وأضاف أن التكنيك المتبع فى هذا العرض ينتمى إلى أفضل ما كان فى فن الموزيك - هول البريطانى قبل الحرب العالمية الأخيرة، وفن مهرجى المصايف فى جنوب بريطانيا، مضافاً إلى هذا: المعتقدات الاجتماعية التى تمثّلها مدرسة مانثيستر فى المسرح (حيث بدأت ليتلوود عملها). هذا إلى جوار تأثيرات لاحقة من بيسيكاتور وبريشت.

(١) عروض البييرو فى المسرح البريطانى تقوم بها فرق جولة، تضم ممثلين وممثلات، ويرتدى الجميع الملابس البيضاء ويدهنون وجوههم بالأبيض مقلدين عروض بيبرو فى المسرح الفرنسى.

(٢) يمثل دور الخادم فى الكوميديا دي لارتى. يجمع بين الحب وسعة الحيلة والغباء.

(٣) كانت الخادمة فى الكوميديا دي لارتى، ثم أصبحت عشيقه هارليكين، الذى بدأ خادماً فى إيطاليا ثم تحول فى العروض البريطانية إلى شخصية رئيسية.

(٤) من أحسن ما وصفت به هذه الرؤية أنه تمثل حركة مواصلات دائبة بين الممثل والجمهور.

ووصف المسرحى الفرنسى «كلود بالنسون» العرض فقال أنه واحد من أهم التجارب التى أجريت فى الأعوام الأخيرة على سبيل تحقيق فكرة المسرح الشامل.



عرضت بشئ من التفصيل لتجارب جيون ليتلوود لأن فكرتها عن المسرح تحوى كل ما آراه مبشراً ومفيداً فيما أدعو إليه من عودة للمسرح المرجل فى بلادنا.

آمنت ليتلوود بأن العمل المشترك فى المسرح يعيد للممثل أهميته التى أفقدتها إياه مبالغة شديدة فى تقدير المؤلف والمخرج. وفى هذا تقول الفنانة: «إن الممثلين ضروريون للمجتمع كضرورة الخبز والشراب والمكتبات العامة». أما عن دورها كمخرجة، فهى ترى أن ما حصلت عليه من امتياز فيه إنما يرجع إلى الأثر السحرى المقوى الذى يتخلص للفنان إذ هو يعمل مع فريق متجانس موحد الرؤية.

وفيمما يخص المؤلف، ترى ليتلوود أن مشاركته مع الفرقة المسرحية كعضو عامل فيها، كفيلاً بأن يبصره بأخطائه الفنية التى لا مفر منها فى بداية عمله. لهذا دعت إلى أن يعتبر المؤلف عمله مجرد مشروع لمسرحية تجرى فيه التعديلات بالحذف والإضافة بعد مناقشة عملية يشترك فيها الممثلون وباقى أعضاء الفرقة بتقديم الاقتراحات. وعن هذا الطريق نجحت ليتلوود فعلاً فى تقديم ثلاثة أعمال هامة فى المسرح الحديث: «المحكوم عليه بالإعدام»، «الرهينة»، لبريندان نيهان. و «مذاق العسل» للكاتبة «شيللا ديلينى».

على أن ليتلوود ليست الوحيدة التى تستخدم فكرة العمل الجماعى وسيلة للوصول بين فنان المسرح وجمهوره، تمهيداً لتحقيق فرحة الحياة، وتأكيداً لإنسانية الإنسان.

لقد تعرفت فى زيارة أخيرة لالجلترا على أكثر من فرقة تعتمد على جهود أفرادها جميعاً فى التأليف والإخراج والتمثيل، بحيث يشبه الفريق التمثيلى جمعية تعاونية أخذت على عاتقها إخراج عمل فنى ينبض بالحياة، ويستجيب للمؤثرات الخارجية، ويتغير على نحو ما فى كل مرة يعرض فيها، لأنه نص ثابت له.

كان أول ما عرفت من هذه الفرق: فرقة المسرح الحى، وهى فرقة مجاهدة أمريكية، بدأت نشاطها عام ١٩٥١، فى إحدى المسارح الثقافية المعروفة باسم: «خارج برودواى» Off Broad-way وكان كل رأس مالها ستة آلاف دولار ورثها «جوليان بيك»، الذى أسس الفرقة بالاشتراك مع زوجته «جوديت مالينا». وظلت الفرقة تعمل بنشاط ونجاح فنى ملحوظ، وإنما بخسارة متزايدة حتى عام ١٩٦٣، حين طردت من مقرها طرداً، وأوقف نشاط الفرقة، بسبب تراكم ضرائب عليها قدرت بمبلغ ٢٨٠٠٠ دولار. وفى خلال هذه السنوات قدمت الفرقة مسرحيات لبريشت، و«أودن» و«بيكاسو»، و«لوركا»، و«شتين» و«اليوت» و«ستريندبرج»، و«كوكتو»

و«برانديلو» و«راسين» وغيرهم، كما قدمت أول أعمال كاتين أمريكيين جديدين هما «جاك جيلبر» و«كينيث براون».

وحين أوقفت الفرقة نشاطها حدثت ضجة فنية كبرى في نيويورك فقد اعتصم الممثلون وأحد المؤلفين «براون» بمبنى المسرح، ورفضوا الخروج منه، وأصرروا على تقديم حفلة أخيرة بيعت تذاكرها كلها، ودخل المتفرجون المسرح رغم أنف البوليس، من أماكن متفرقة بينها سقف المبنى، وفي النهاية، قبض على ٢١ من أعضاء الفرقة وأصدقائها، وعلى المؤلف براون وعلى أحد المتفرجين وعلى شخصين آخرين، وواجه الجميع تهمة مقاومة السلطات وعقوبتها الغرامة «٠٠٠ دولار» والحبس ثلاث سنوات أو أيهما. هذا بينما كان المتظاهرون خارج المسرح ينشدون: انقذوا فرقة المسرح الحى. انقذوا حرية التعبير.

وسبب هذه الضجة يرجع إلى أن الفرقة قتل فكراً معيناً في المسرح، وأنها لمجحت في تجسيد هذا الفكر على شكل عروض تأخذ بتلابيب المتفرج، ولا تدعه حتى يتحدث فيه تغييراً واضحاً: قلقاً أو اضطراباً أو صدى. «وسنعرض لهذا الفكر حالاً». كما أنها شئ فريد من نوعه، فهي فرقة تجريبية ومحترفة في الوقت ذاته. لا يساعدها أحد سوى الجمهور، من أجل هذا كتب جوليان بيك معلقاً على حادثة إغلاق مسرحه قائلاً:

«للمستقبل. أهم ما نواجهه أن نعيد العمل في المسرحية «السفينة» ثم نقيم فرقة جديدة للمسرح الحى، لا تصرف همها لما يجرى على المسرح «فهذا سيبقى شغلنا الشاغل على أية حال» وإنما تتوجه إلى الجمهور، لتقرر من أين يأتى، ومن هم أفرادها، لتجد جمهوراً بين الطلبة والعمال والفلاحين والأطفال والشباب، وغير المتحضرين وغير المتعلمين، وبين المتحضرين - جمهور يهمه مشاهدة المسرحيات، فإذا لم يكن يدرى أن هذه المسرحيات تهمة، فعلى الفرقة أن تتيح له فرصة مشاهدتها، تقدم حفلات مجانية أو بأثمانها يهبها لنا بعض المؤيدين - مسرحيات تقدم فى الشوارع والجراجات، وفى الأماكن المفتوحة، وفى القاعات، وفى أى مكان يسمح لنا أصحابه باستخدامه - كى يعرف الناس حقيقة المسرح، ويتخلصوا من زخرف المسرح الذى يقيمه الأغنياء فى قاعات غنية - ذات ثريات، أو أخرى حديثة لامعة - كيف يقوم المسرح العظيم دون جمهور عظيم؟».

وفعلًا، عادت الفرقة للعمل على مسرح صغير، وأعادت تمثيل «السفينة» بعد شهر من إغلاق المسرح الأول ولكن عدم إقبال الجمهور أرغمها على أن توقف نشاطها مرة أخرى بعد أربعة أشهر فقط.

ثم قدم كل من جوليان بيك وزوجته جوديت مالينا إلى المحاكمة بتهمة مقاومة السلطات واحتقار المحكمة وحكم على الأول بشهرين وعلى الثانية بشهر، وإن سمح لهما القاضى بالسفر إلى أوروبا لتنفيذ عقود مرتبط بها، على أن يعودا بعد ذلك لتنفيذ الحكم.



انطلقت الفرقة إلى أوروبا فى عام ١٩٦٤، وهنا نأتى إلى الجزء الذى يهم بحثنا الحالى من تاريخها الفنى، فقد راحت خلال عامى ٦٤ و ٦٥ تجوب عواصم أوروبا بنجاح فاق كل تقدير. مثلت فى لندن وباريس وبروكسل وبال وبرلين وAntwerp وروتردام وفيينا وروما وناپولى وفى السويد والدانمرك.. إلى آخره.

وفى باريس قدمت الفرقة لأول مرة عرضها المسرحى الهام - من وجهة نظر هذا البحث - وهو العرض المسمى: «مسرحيات أسرار وأعمال أخرى قصيرة». وجاءت فى وصف العرض فى البرنامج المطبوع العبارة التالية: «ابتكره ويؤديه فريق المسرح الحى. إخراج جوديت مالينا وجوليان بيك».

وليس للعرض نص مطبوع. وإن كان يتألف من تسعة مناظر تحكى شيئاً مضطرب النمو. وليس هناك مناظر مسرحية، المسرح عار، إلا من أربعة صناديق خشبية فى المنظر السادس. وليس للممثلين ملابس معينة وإنما يظهرون بما يتفق أن يكونوا مرتدين من ملابس قبل بدء التمثيل.

* فى المنظر الأول:

يسلط النور من أعلى على ممثل وحيد واقف على هيئة انتباه عسكري، ومواجه الجمهور فى وسط المسرح، يقف هكذا ست دقائق. من خلف قاعة المتفرجين يتمخطر تسعة جنود آخرون عبر الممر الأوسط ويبلغون مكان التمثيل، ثم يهتف أحدهم بأوامر غير مفهومة، يتحرك لها الآخرون فى هستريا، منتقلين من مكان التمثيل إلى ممرات القاعة. ثم يواجهون صفين من المقاعد ويمثلون تمثيلاً صامتاً عملية تنظيف السفينة الحربية، وهم يتحركون من صف إلى آخر. يظهر أربعة جنود على جانبي القاعة وأمامها وخلفها، وهم يتغنون بالكلمات المطبوعة على الورقة المالية من فئة الدولار وتستمر عملية التنظيف أثناء الغناء. يضم أفراد الفريق صفوفهم على المسرح ويؤدون تدريباً عسكرياً معقداً، ثم يعودون إلى وضع انتباه خلف القائد الذى يصيح بأمر عسكري طويل مكون من كلمات لا معنى لها، ويزار الجنود بالرد: نعم، ياسيدى.

ظلام..

* المنظر الثانى:

يظل المسرح مظلماً تماماً. من البلكون يعلو صوت امرأة تغنى أغنية هندية طويلة مرتجلة، ويصاحبها جيتار.

* المنظر الثالث:

المسرح مظلم. على جانبي المسرح تظهر نقاط ضوء صغيرة حمراء ملتصقة، وتتحرك ببطء نحو الجمهور، ويلبها المزيد من الأنوار الدقيقة وهى تتقدم عبر الممرات مكونة مشات من

الأشكال الهندسية المنيرة، الشبيهة بالنجوم. الأنوار هي عصى بخور مشتعلة، تنتشر رائحة البخور حين تطوق الأنوار الجاهز من كل مكان ويلاً البخور المسرح تماماً، تطفأ العصى المشتعلة.

* المنظر الرابع:

تضاء شمعة على المسرح. يسلط الضوء من أعلى على جوليان بيبك وهو يضع الشمعة على الأرض ويجلس مترعاً. يعلن عن أغاني شوارع، ألفها الشاعر «جاسون ماك لو»، ويقرأ سلسلة من الشعارات: «أوقفوا الحرب في فيتنام»، «امنعوا القنبلة الذرية»، «الحرية الآن»، «غيروا العالم الآن: اجعلوه مكاناً صالحاً. اطعموا الجوع». العفو العام». تتكرر هذه الهتافات وتتداخل مع تراجم لها بلغة البلد الذي يقدم فيه العرض. لا يلبث الجمهور أن يردد الهتاف وراءه. يقوم بين الطرفين نوع من الغناء الكنسي، جوليان فيه يقود والمتفرجون يرددون. باقى الممثلين وهم إما يجلسون بين المتفرجين أو يقفون خلف القاعة، يتقدمون في ببطء نحو المسرح، كل يردد هتافاً خاصاً به، على المسرح، تكون الفرقة، مضافاً إليها أى من الجمهور يدفعه الحماس إلى الانضمام إليها، دائرة، تحدها الأذرع الملتفة حول الأجسام، بينما يغمض الكل عيونهم، ثم يتصاعد منهم غناء خفيض يتألف من نغمة حلقيية أنفية «هم» ثم تعلو النغمة حتى تبلغ ذروة رفيعة مربعة، ثم تنخفض ببطء وتلاشى في الصمت.

* المنظر الخامس:

يتخلف على المسرح ستة ممثلين، ويجلسون مترعين قرب أنوار الحافة، بينما يخرج السابع لغة من ورق التواليت، ويقطع منها أطوالاً كثيرة يعطيها للآخرين ثم يجلس إلى جوارهم. الكل يخطط في الورق بصوت عال مدة من الزمن ثم يأخذون في التنفس العميق، وأجسامهم تعلو وتهبط في سرعة متزايدة. حين ينتهي هذا ينحن أحدهم إلى الأمام حتى يلامس رأسه الخشبة، ثم ينحن إلى الخلف، بينما يدفع بجسمه إلى الأمام، ويتدلى لسانه، وتتطلع عيناه في نظرات زجاجية ويفعل الباقي مثله. ثم يقوم ممثل ويخطو قسلاً إلى الوراء ويدفع بالهواء من فمه بوحشية وهو يصيح: إذ - إذ - إذ - إذ - إذ... وذراعه ممدودتان وجسمه يرتعد كما لو أن تياراً كهربائياً قياسه مثنان وعشرون فولتاً يمر بجسمه. وتنتهي الحركة بانفجار هوائي غاضب، ظلام كامل. استراحة.

* المنظر السادس:

أربعة صناديق كبيرة، مفتوحة من الأمام، موضوعة إلى جوار بعضها البعض. في كل منها ممثل، يبقى بلا حراك لمدة أربع ثوان. إظلام لمدة ثلاث ثوان. يعود النور. الممثلون في وضع جديد. يقوم الأربعة بخمسة عشر تغييراً في الحركات. وكثيراً ما ينضمون بعضهم إلى بعض خارج أو داخل أو أعلى الصناديق. ثم يحل محلهم آخرون أثناء الظلام. يستمر هذا حتى يظهر كل الفريق على المسرح.

<٧٨> الكوميديا المرتجلة

* المنظر السابع:

فريقان من الممثلين، مكونان من ستة أفراد لكل، يقفان متواجهين. ممثل يقوم بحركة يوجهها إلى زميل له في الفريق الآخر، فيكررها هذا ويرجل حركة أخرى على أساس من الحركة الأولى ويوجهها إلى ممثل ثالث في الفريق الأول.

تزداد الحركات قوة ووحشية، وترجل أصوات وحركات مصاحبة، حتى يعول الممثلون ويقفزون كل في وجه الآخر. حين يقع زوج من الممثلين على حركة وصوت يصلحان لختام المنظر، ينضم إليهما الباقي ويتحركون حركات موحية، تنفتح وتنغلق. ظلام.

* المنظر الثامن:

ضوء خافت ينتشر على الفرقة كلها، وهي في وضع «سيلوليت»، تتحرك في حالة من الفوضى والذهول، بعضها واقف منكس الرأس، والبعض جالس، يهيش في جسده، وبعض ثالث يتلوى على الأرض من الألم. تسمع صيحة. ويقع جسم على أرض المسرح، وتقع فوقه أجسام. الكل يزحف فوق وتحت زملائه. تحدث هجمات عنيفة، وتطير أجسام من فوق المسرح لتقع بين المتفرجين. الممثلون يشهقون طلباً للهواء، ويزعقون، وينوحون، ويحركون الشفاه في أصوات قصيرة متقطعة نوبات هستيرية عنيفة لا يمكن السيطرة عليها. حركات عصبية من الوجوه، ورعدة قمر بالأجسام، إذ يدب المثلون ويزحف بعضهم ويتلوى الآخر عبر الممرات، بينما للعب يسيل من أفواههم. يسكون بأذرع المقاعد وهم سائرون وينكفئون على أقدام الناس وهم جلوس في مقاعدهم. بعضهم يخرج من القاعة وهو يصيح، ويدوس غيره بالأقدام، ثم يموت في ال foyer هزات الموت وآلامه في كل مكان، بعد نصف ساعة من بدء المنظر يكون الممثلون جميعاً قد ماتوا. في صمت يقوم ستة من الممثلين ويدون الأطراف الملتوية والصدور والأجسام، يبدأون أولاً بوضع أحذية الموتى على المسرح في صف، ثم يتبعونها بالجلث. توضع الجلث العشرة الأولى رأس وقدم في مقابل قدم ورأس في صف أنيق. ويوضع فوقها الباقي في صفوف أصغر وأصغر حتى يتكون هرم من الجلث. ثم يتراجع حملة الجلث قليلاً ويكونون نصف دائرة، وينظرون إلى الجلث في وقار. ينتشر الظلام في ببطء.

* المنظر التاسع:

في الظلام يرتفع صوت نغمة عالية من نغمات الساكسوفون. يسلط ضوء علوي على العازف، الذي يطيل النغمة إلى أقصى ما يستطيع. يدخل آخرون ومعهم طيلة وبيانو وقيارة ذات صوت قرار، وآلات أخرى صغيرة، وتبدأ حلقة «جاز حر». فترات طويلة من العزف، بينما يدخل باقي أفراد الفرقة ليأخذوا أحذيتهم أو ليشاركوا في العزف. بعض المتفرجين يشتركون في الرقص أو العزف. يستمر الحفل حتى يضاء نور القاعة بعد أن يغادرها آخر المتفرجين.

هذا هو كل ما يقدمه العرض المسرحي المسمى: «مسرحيات أسرار وأعمال أخرى قصيرة». وستبين عند تحليله - حالاً - أنه يحوى كل العناصر التي يقوم عليها فن فرقة

الكوميديا المرتجلة <٧٩>

وفى تربستنا، منع العرض بعد حفلة واحدة، تضمنت ظهور أحد الممثلين عارياً لمدة ثلاث ثوانى فى مشهد الصناديق، كما حدث فيها أن رفض الجمهور مغادرة المسرح بأمر من البوليس أثناء تمثيل منظر الطاعون. ومنع العرض كذلك فى فيينا بعد الحفلة الأولى، حين انضم عشرون ممثلاً من الطلبة إلى مشهد الطاعون، فتدخلت إدارة المطافئ وأسدلت الستار بالقوة. وفى روما قامت مشاجرة تبودلت فيها اللكمات وحدثت فوضى عامة أثناء المنظر. وفى البندقية تدخل البوليس ليفرض عراقاً قام بين أنصار العرض وخصومه من بين المتفرجين.

وقد قلت قبل قليل أن هذا العرض يمثل تمثيلاً طيباً فن فرقة المسرح الحى، فالآن أفصل هذا القول. تعتمد الفرقة إلى حد كبير على آراء الشاعر والمخرج والممثل ومتصرف المسرح المجنون الفرنسى انتونين أرتو، الذى كتب سلسلة مقالات هامة ضمنها آراءه فى المسرح الفرنسى والعالمى المعاصر، ورفض فيها فكرة المسرح الغربى رفضاً باتاً، ودعا إلى مذهب مسرحى جديد، يقوم على ما تخلف فى نفسه من أثر لدى مشاهدته للمسرح الشرقى، وخاصة مسرح جزيرة بالي^(١).

وقد نشرت هذه المقالات عام ١٩٣٨ فى كتاب بعنوان «المسرح وقرينة» أو: «المسرح وما يربو إليه». وفيها يدعو أرتو إلى مسرح ينبذ النص المكتوب، ويعتمد على لغة خاصة به، هى لغة العرض المسرحى ذاته، من حركة وموسيقى ورقص، وملابس وكل ما يملأ فراغ المسرح. «فلندع هذا الفراغ يتكلم. فلنغذه ونؤثفه». أما المسرح الذى يعتمد على قصة وشخصيات وحوار فيحتقره أرتو أشد الاحتقار ويسميه مسرح اللفظيين والبقالين والمجانين وأعداء الشعر، ويرى أنه ينتمى إلى الكتب وأنه لهذا شئ ميت أو غير قادر على الحياة، وأنه مستول عن أن المسرح قد تحول إلى فرع صغير قليل الشأن من فروع الأدب. وتقوم نظرية أرتو على أن المسرح نوع من الخيال المعدى يصيب الناس المشتركين فى العرض المسرحى، كما أنه جدير بأن يصيب الجمهور أيضاً، الذى يسعى أرتو إلى أن يجعله مشاركاً فعالاً - فى العرض، بحيث يصيب الممثلون والمتفرجون شركاء فى العرض فى نفس المستوى.

ولا ينفى أرتو الكلمة من المسرح، وإنما هو أكثر اهتماماً بآثارها الترتيلى والسحرى كأصوات منه بمعناها المجردة. وهو يرى أن معانى الكلمات ومدلولاتها الثابتة المنفصلة عن جو العرض المسرحى قد اغتالت السحر والشعر فى المسرح، وهونت من العرض المسرحى وعناصره الفنية الأخرى، وجعلت منها مجرد «أمور حرفية» بينما هى فى الواقع جوهر المسرح.

والمسرح عند أرتو ليس شيئاً ثابتاً ظاهراً للعيان، وإنما هو شئء كامن كذهب الكيماوى فى العصور الوسطى، لا ينطلق، حتى تتعامل عليه قوى أخرى. من أجل هذا هو يحتقر النص - لأنه شئء ثابت ونهائى، بينما المسرح فى رأيه شئء يحدث فور الساعة، يحدث لتوه ويحضور

أما الآن فنتحدث عن نشأة فكرة العرض، وما تطور - ويتطور - إليه، فى كل مكان يقدم فيه. نبنت فكرته بما يشبه الصدفة، حين طلب إلى الفرقة أن تقدم عرضاً ترفيهياً لمدة ليلة فى مقابل استخدام قاعة التدريب التابعة للمركز الأمريكى للطلبة والفنانين فى باريس مجاناً.

ارتجى «هنرى هاوارد»، أحد أعضاء الفريق الأصيل الذى مثل مسرحية السفينة، التى قدمتها الفرقة فى أيامها الأخيرة فى نيويورك المنظر الأول فى العرض. ثم أضيفت إليه فيما بعد أغنية الدولار، حين تقدم الشاعر الشاب «جون هاريمان» وقرأ على الفرقة قصيدته المسماة: «دولار واحد». أما الأغنية الهندية وتغنيها «نونا هاوارد»، فقد اعتادت الفنانة، أن تقدمها بين الحين والحين للفرقة على سبيل الترفيه عن أعضائها. ومنظر «عصى البخور» تخلقت فكرته حين دخل مصمم الإضاءة فى الفرقة ذات مرة، وهو يحمل عصا بخور مشتعلة، أثناء حالة إظلام تام تمهيداً للتدريب على الإضاءة. ومنظر الزفير يرجع إلى تمرين من تمرينات اليوجا يقوم بهما بعض الممثلين فى أوقات فراغهم. ومنظر التابلو الحى الذى يستخدم الصناديق خطرت فكرته لجوليان بيك حين وقع نظره على صناديق قديمة مهملة خلف المسرح فى المركز الأمريكى فى باريس.

أما منظر الصوت والحركة «السابع» فهو واحد من التدريبات التى ابتكرها «جوتشيكين»، أحد أفراد الفرقة السابقين - واستخدمه فى فرقته المسرحية المعروفة باسم «المسرح^(١) المفتوح»، وذلك فى نيويورك. وتصادف أن كانت إحدى عضوات فرقة المسرح المفتوح، واسمها «لى ورملى» موجوده بباريس فلقت الفرقة أصول هذا التدريب. ومشهد الموت الجماعى (الثامن) الذى يعتبره المتفرجون والنقاد تحسيداً لهيروشيما وأوشفيتز «معكسر الموت النازى» كان أولاً يجرى بمصاحبة قصيدة كتبها عفو الساعة جوديت مالينا مستخدمة بعض عبارات «انتونين أرتو»^(٢)، ثم كتب جوليان بيك وهو فى السجن فى أمريكا إلى الفرقة فى بلجيكا يقترح أن يقسم المنظر على أساس من مقال أرتو المعروف باسم: «المسرح والطاعون»^(٣). أما منظر «الجاز الحر» (التاسع) فقد أضيف إلى العرض فى امستردام، بينما كان المنظر فى باريس يقدم مع موسيقى أرغن حزينة، تصاحب عملية تكديس الجثث فلما انضم إلى الفرقة فى هولندا عازف الساكسوفون «بين كويتز»، تحول الأرغن إلى ساكسوفون. وقد كان لمنظر الطاعون (الثامن) أثر عنيف على المتفرجين فى كل مكان قدم فيه. كان الناس يغادرون مقاعدهم قلقين، أو يضحكون، أو يبكون، أو يصيحون، أو يلمسون أجساد الممثلين أو يجذبونها أو يدفعونها وفى بعض الأحيان كانوا يضربونها. وكان غيرهم «يموتون» مع الممثلين وتنقل أجسادهم إلى هرم الموتى. وفى بروكسل اشترك فى المنظر خمسون من المتفرجين.

(١) أحد المسارح التجريبية الأمريكية، التى تعتمد على ضم الممثل والمؤلف والمخرج فى فريق واحد وتستند إلى الارتجال.

(٢، ٣) سنقدم انتونين أرتو ومذهبه الهام فى المسرح فى الصفحات التالية.

(١) إحدى جزر اندونيسيا، وتقع إلى الشرق من جاوة.

الفنانين والمتفرجين، ولا يمكن أن يحدث سابقاً على هذا الحضور - لا يمكن أن يحدث في ذهن فرد - مهما علا شأنه - ولا على أوراق جمعها وسودها... المسرح هو إحدى جلسات السحر، أو تحضير الأرواح ولا يمكن لأحد أن يتصور - فضلاً عن أن يقرر - ماذا يمكن أن يحدث مسبقاً في إحدى هذه الجلسات. لهذا يتخيل أرتو فناً مسرحياً يتخلق على المسرح، ولا يخلق خارجه - يتخلق من الدفع والجذب بين عناصر العرض المسرحي المختلفة، وتنشأ فيه الحركة والشكل تلقائياً، بحيث لا تنتفى وحسب إمكانية التصور المسبق لهذه الحركة، بل تصبح كل حركة أصيلة، لا تتكرر فيما بعد. والمسرح لهذا كله يصبح مسرح حضور - حضور الفنانين والمتفرجين، يصبح مسرح حركة، بمعنى أنه يصبح فناً متحركاً قادراً على التحريك - على التغيير - يصبح وسيلة هامة لدينا من وسائل تغيير العالم. ومكافحة اللامبالاة البليدة التي تغشى الناس - في أوروبا خاصة.

وأحد عناصر هذا المسرح الهامة - عند أرتو - هو القسوة التي يدعو إليها الشاعر بشدة ولكنها ليست قسوة سفك الدماء، وتقطيع الأوصال، أنها قسوة الحقيقة التي يضعنا المسرح الجديد بإزائها وجهاً لوجه. هذا المسرح يقول لنا: لستم أحراراً. ليس بعد. إن السماء يمكن أن تنقذ فوق رؤوسكم في أية لحظة. وهذا هو ما خلق المسرح كي يعلمنا ومن هنا قسوته. ومن هنا أيضاً طريق الخلاص. إن مسرح أرتو يسعى إلى علاجنا عن طريق وصلنا بما نتطلع إليه من صحة نفسية وروحية فكأنه إحدى حفلات الزار^(١)، يشارك فيه المريض بالأداء والاندماج بغيره، ثم يقوم من بعد فإذا هو معافى.

من أجل هذا ينبغي أن يكون المتفرج في حضن المسرح وأن تحيط به الأحداث المسرحية إحاطة تامة، وذلك عوضاً عن الصورة التي استحدثتها الرينيسانس، حين جعلت العرض المسرحي يجرى على مائدة، منفصلاً انفصلاً واضحاً عن المتفرجين. وفوق هذا ينبغي أن يكون العرض المسرحي شاملاً total وموجهاً للجسم البشري كله بكل ما فيه من خلايا ودقائق، وذلك عن طريق تجنيد شامل للأشياء والحركات والرموز بروح جديدة، لا تخاطب العقل قدر ما تخاطب الجنس كله.

في هذا النوع من العرض، يصبح المسرح وظيفة بدنية، مثل حركة الدم في العروق أو مروق صور الأحلام في المخ.. وفيه أيضاً يختفى التناقض بين المؤلف والمخرج، وينشأ منهما خلق جديد يكون مسئولاً عن العرض المسرحي كله، بما فيه من حرفة وقصة. وفيه يصبح للكلمات الأهمية ذاتها التي تتخذها في الأحلام والرؤى. وفيه تختفى المنصة والصالة، ويصبح المسرح عرضاً يقوم في أي مكان.. في مخزن - في حاصل - في جراج.

(١) لا يذكر أرتو الزار طبعاً، ولكنه يشير إلى الوسائل البدائية التي لا مفر من أن يعتمد عليها مسرحه للتأثير على أجسام فنانيه ومتفرجيه، وهي وسائل يقرأها، على أمل أن يستطيع الرقى بها فيما بعد، عن مستوى هذه الصيحات والتأوهات والأشباح والمفاجآت المسرحية المتنوعة والأمتعة والملابس الوحشية. والتراويل السحرية... الخ

على ضوء هذه المبادئ، ننظر إلى «مسرحيات الأسرار وأعمال أخرى قصيرة».

سنجد فيها العنف المفضى إلى الحقيقة الكبرى - حقيقة أن الإنسان يعيش في عالم تكتنفه أخطار جسيمة، وذلك في مشهد الطاعون، الذي أوصى جوليان بيك بأن يصمم على أساس من مقال أرتو المشهور: المسرح والطاعون^(١). فمن طريق تجسيد العنف الذي يقع على الأجساد نهب العرض إلى مأسى هيروشيما ومعسكر الموت الألماني، وحفز متفرجيه - الغاضب منهم والراضى - إلى الوعي بالعنف الذي يوجد في واقع الحياة، وإلى ضرورة مقاومته. وإن كان العرض قد أضاف إلى الوعي بالعنف، خطأ سياسياً واضحاً، هو من صميم المذهب الفنى لفرقة المسرح الحى، التي تقرر الفن بالسياسة دائماً، وهذا هو السر في محاربتها في أمريكا، وحتى في إنجلترا كذلك سار العرض على نهج أرتو في الاهتمام بمكونات العرض المسرحي: والتقليل من شأن النص. فإن العرض لا نص له، والكلمات المستخدمة فيه - ربما باستثناء الأغنية في المنظر الثاني تستعمل كأصوات موحية، وليس كمعاني مطلقة.

أما الاهتمام الأصلي بالحركة، وبالصوت، وبالإيقاع بين الحركة والسكون، والنور والظلام. وهناك أيضاً الاعتماد على التلقائية فوق الخشبية: وما تجر إليه من ارتجال للأشكال والحركات. وهناك مخاطبة الجسم البشري كله، من حس وعقل، عن طريق الهزات والذبذبات، والأصوات العنيفة العالية: أو المفاجئة، والحركات الهستيرية «أو ما سميت أنا حركات الزار» ويتمثل هذا كله في عنف منظر الطاعون الذي يوتر الأعصاب توتيراً قاسياً، ثم يليه انطلاق واضح في منظر الجاز الحر - ونلاحظ هنا أيضاً المفارقة بين التأزم والانفراج في المشهدين المتتاليين.. وهناك ما يتيح العرض من اشتراك مباشر للجمهور في العرض سواء في التمثيل الصامت أو في العنف، أو الاحتفال الصاخب أثناء الجاز.

ثم تابع العرض أيضاً ما دعا إليه أرتو من ضرورة أن يكون العرض المسرحي شاملاً لفنون العرض جميعاً، دون اقتصار على أحدها، وخاصة الكلمة، فنحن نجد في العرض الحالى الموسيقى والأغنية والنور والظلام والحركة الدافقة، التلقائية منها والمهندسة. ولكننا إلى جوار هذا كله - نجد المساهمة التي ساهم بها فريق المسرح الحى في توضيح وتوسيع نظرية أرتو.

فكما تقدمت الإشارة: أعطى العرض معنى سياسياً للعنف، واستخدم لهذا شكل الطقوس وحفلات الزار تارة، وشكل المظاهرة السياسية تارة أخرى «المنظر الرابع» وشكل الهجاء تارة ثالثة «هجاء الروح العسكرية في المنظر الأول».

كذلك ربط العرض بين الحياة والمسرح عن طريق الإدخال الحر لأشياء حدثت أو وجدت في الواقع إلى صميم العرض المسرحي: مثل صناديق المنظر الرابع، وقصيدة الدولار الواحد،

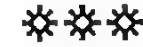
(١) في هذا المقال يذهب أرتو إلى أن الطاعون مرض من نوع خاص، ينتاب الجسم دون أن يحدث فيه أثراً فيزيقياً ملموساً، وإنما هو يجلب على الناس نوعاً من الخيال الحسى والنفسى. ما أجدر المسرح الحق أن يحدث في المتفرج والفنان معاً.

وحركات اليوجا، وتدريب المسرح المفتوح.

وقد قلت من قبل أن المناظر، رغم أنه لا قصة محددة وراءها، تحكى شيئاً مطرد النمو، والآن أفضل فأقول: أن هذا الشيء الذى لا يزال ينمو هو إحساسنا بأننا نعيش فى عالم هو بالإمكانية جميل وأخاذ، ولكن شروراً واضحة تحيط به من كل مكان، وأن علينا - لكى نكسب لأنفسنا هذا العالم - أن نغضب ونحتج. أن نكافح هذه الشرور - قتل روح البشر فى التدريب العسكرى - اغتيال الشعوب فى الحروب وبأسلحة الإبادة الشاملة، وفى معسكرات الموت.

يقابل هذا المعنى العام الذى نستخلصه ولا يقال لنا أبداً، شكل لا يفتأ ينمو هو الآخر من بدايات متقطعة وصراع بين العنف الأسود والجمال حتى يصل إلى ذروة منظر الجاز الحمر.

فهذا إذن عرض مسرحى كامل، حلت فيه لغة العرض محل الكلمة المكتوبة وأصبح - بهذا، وفى رأى ارتو والكثيرين من مؤيديه^(١)، وفى رأى عشرات المئات الذين شاهدوا العرض ومئات الألوف الذين تابعوه حين أذيع من التلفزيون الدفركى - جوهر المسرح الجديد الذى ينبغى علينا جميعاً أن نتجه إليه.



قابلت أيضاً أثناء زيارتى لمدينة لندن فى مايو ١٩٦٨، فنانين معروفين فى الأوساط المسرحية التى تؤمن بفن الارتجال، وتدعو إليه. وأول هذين الفنانين هو الأمريكى «جيم هينز»، أحد اثنين يديران تجربة فنية مرموقة فى لندن باسم: «معمل الفنون». ويقع معمل الفنون هذا فى «دوروى لين»، وكان سابقاً مخزناً للبضائع. حول إلى ما يشبه قصر الثقافة عندنا، ولكنه قصر مخصص للجهود التجريبية فى حقول الفنون جميعاً: موسيقى - رقص - فكر - محاضرات - سينما «عرضاً وانتاجاً» ومسرح وكتاب.

والذى يهمنا هنا بالطبع، هو الفريق التمثيلى التابع للمعمل الذى يرأسه جيم هينز. قال لى هينز أن فرقته تؤمن بالارتجال والالتحام مع المتفرج والناس والبيئة. وقال أنه ينظر إلى عمله فى المسرح على أنه تجربة علمية فى المحل الأول، الهدف منها ليس مجرد إنتاج أعمال مسرحية، ولكنه تحقيق الاتصال بين الناس، بعد أن قطعت الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية هذا الاتصال.

لذلك يعطى هينز أهمية كبرى لاتصال فنانيه بالجمهور، ليس فى قاعة العرض وحسب، بل وفى البيوت أيضاً. فكثيراً ما يدعو المتفرجين إلى استضافة الممثلين فى بيوتهم ليتعرف

(١) من بين مؤيدى انتوين ارتو: الفنان البريطانى المرموق: «بيتر بروك»، الذى دعا إلى تبني نظرية مسرح القسوة فى إنجلترا، وسمى المسرح الناجم عنها: مسرح أطراف الأعصاب، لأن هذا المسرح بوجه نفسه للجهاز العصبي فى الجسم كله. =

الفريقان على بعضهم البعض. فهذا هو جوهر الفن المسرحى عنده - أن يصل ما ينقطع. أن يعرف الناس بالناس. وأن يعرفهم جميعاً بالحياة. وقد حكى لى هينز فى هذا الصدد قصة طريفة. ففى الأيام الأولى لافتتاح معمله، جاءت سيدة عجوز تسأل عما يجرى فى حيها، فلما عرفت أن فرقة مسرحية توشك أن تبدأ عملها فى الجيرة فرحت وتهللت.

وتصادف أن تقدم للفرقة مؤلف ناشئ بمسرحية من فصل واحد عن ممثلة عجوز تروى قصة حياتها. فرغبت السيدة فى أن تمثل الدور. وفعلاً كان المتفرجون يتجمعون فى المعمل، ثم ينتقلون إلى شقة السيدة، حيث يتحلقون حول النشأ، ثم تقدم المسرحية من بعد. وقد كان لاشتراك السيدة فى التمثيل أثر على النص المقدم، إذ أنها اقترحت على المؤلف عدة تعديلات أخذ بها..

وهكذا تحقق لهينز ما أراد من جعل الفن المسرحى أكبر من قاعة العرض، ومن ربط هذا الفن بواقع الحياة بحيث يصبح الإيهام ملفياً أو لا ضرورة له فى الواقع ويحيث يدخل المتفرج من أبواب المسرح إلى أبواب الحياة وبالعكس، فلا يجد غشاضة، ولا يبذل جهداً.

ويربط هينز بين ما يدور فى مسرح الارتجال من تجارب، وما يقدم فى الفنون الأخرى من تجارب ماثلة، وخاصة فى الموسيقى، حيث قام الشباب الغاضب الذين يمثلهم الخنافس، وغيرهم بتجديد شباب الموسيقى والأغنية، وربطها بمجموع الناس مرة أخرى، بعد أن كان التقليديون والمحترمون قد نجحوا فى احتوائها داخل حفلات متحجرة أو فى أسطوانات.

وهو يرى - طبعاً -، وإن كان لم يصرح لى، بأن ما يقيمه الخنافس من حفلات موسيقية

= وقد وصف بيتر بروك برنامجه لخلق مسرح جديد فى إنجلترا، يستوحى نظريات أرتو، وزميله السابق عليه: «الفريد جارى» (١٨٧٣ - ١٩٠٧) (ويطلق على أرتو لقب: نبي هذا.. المسرح، أما جارى فهو باذر البذور الأولى فيه) بالعبارات التالية: «سنستخدم أجزاء من ملحمة جارى المعروفة باسم: «أبر» كمنطلق للارتجال.. كما سنقدم أرتو فى الجزء الوحيد من أعماله المجموعة الذى يقع فى شكل ديالوج (وقد قدم هذا الجزء فيما بعد باسم: الذى يتنبئ مندفعاً).

«ثم تنتقل لمسرح القسوة بعد هذا إلى برمتنا الحاضر، إما بنصوص مكتوبة.. أو بتقديم فقرات من تجارب التدريبات ومن بعض التبرينات المسرحية، أو بموضوعات تتواءم الاتصال بين المسرح والفيلم، وبين المسرح والصوت، وفى كل من هذه الحالات نسمى إلى التكثيف، والوصل المباشر، وعنى التعبير». وبهذه الروح سنقدم أكبر الأعمال التجريبية على الإطلاق: هاملت».

«وقد يسأل البعض: لماذا تعرض هذه التجارب على الجمهور؟ لأنه لا يمكن لتجربة مسرحية أن تتم دون هذا العنصر الثالث.. إننا نحتاج إلى أن نتعرف إلى استجاباته ونتبين إلى أى مدى تثير أفكاره. إن مسرحنا يقصص ويهدم كلا من القصة والبناء، والشخصيات الكاملة الاستدارة، والتقنيك، والتنمو والمشهد الكبرى، والذروة، إيماناً منا بأن اضطراب وتعقد حياتنا الحاضرة يجعل كل هذه الأشياء المقبولة حالياً موضع تساؤل».

وقد قدم بيتر بروك هاملت بهذه الروح نفسها، كما قدم مسرحية عن حرب فيتنام اسمها «U.S.» وقدم مارا صاد، فأثارت كلها ضجة كبرى.

يحتشد فيها مئات الألوف، إما شهوداً، أو متظاهرين خارج المسرح، وما ينتشره الخنافس وغيرهم من تقاليد جديدة كالحلى والشعر الطويل واللباس المهلل.. الخ. كل هذا ليس إلا تمثيلاً واضحاً لفكرة المسرح الجديد، المسرح الذى يحتوى الحياة كلها، بحيث يصبح العرض المسرحى ذاته جزءاً صغيراً من هذا المسرح الكبير.

وقد وصف لى هينز مشروعاً يتأمله لكسر الحواجز التى تقوم حالياً بين جهود الشباب فى المسرح والموسيقى وببدا التقليديين والمحترمين الذين يرون فى تلك الجهود شذوذاً وعبثاً مألها الاندثار. قال أنه ينوى أن يستأجر قاعة عرض تجمع بين الموسيقى الشعبية والتمثيل الشعبى بحيث يدور العرض فى وسط القاعة، الموسيقيون والممثلون فى وسط الدائرة ومن حولهم المتفرجون «وهم طبعاً متفرجون مشاركون، قادرون فى أية لحظة على التحول إلى العزف والتمثيل، حين ترتفع درجة حرارة العرض، كما يحدث دائماً فى عروض الارتجال».

وخارج هذه الدائرة الحية الحارة، تقوم دائرة أخرى أوسع توضع فيها المقاعد ليجلس فيها ذلك النوع «المحترم» من المتفرجين الذين قد يشوقهم الفرقة على من يسمونهم مجانين، بشرط أن تكون هذه الفرقة بمنأى عن أى التحام مباشر أو غير مباشر بالعرض.

ولعل هينز يرى فى هذا فرصة أخرى للتعريف بجوهر العروض الفنية المختلفة، إلى جانب ما قد يتيح من كسب مادي، تشتد حاجة التجارب الفنية إليه. إذ أن معمله غير معان من أحد بل أن الجهات الفنية والإدارية والرسمية تنتظر إليه فى قلق، وتلاحقه أحياناً، مثلما حدث وأنا أزور الفنان، فقد اتصلت به مساعدته فى العمل وقالت إن البوليس يطوف بالمكان ومعه الكلاب البوليسية وإن تهمة تدخين الحشيش ربما توجه إلى رواد المعمل وأعضائه. كذلك قال لى هينز أنه يلقى شيئاً من سوء المعاملة من السلطات الأمريكية، وأن جواز سفره ربما سحب منه. وسألته: هل لحركته طابع سياسى؟ فقال إن لها مضمراتاً اجتماعياً وإنها - كمثيلات من حركات التجريب التى يقوم بها الشباب - تقف إلى جانب اليسار بصفة عامة، وإلى جانب السلام، وإلى جانب الصداقة بين الشعوب، وتشجب كل ما يفصل بين الناس، من تحيزات طبقية وعنصرية واقتصادية وعقائدية.. الخ

وقد بدا لى الرجل صادقاً وبسيطاً، وجديراً بالحب. منعنى من أن أسميه: مستر هينز، وقال أن اسمه جيم. وعرفت أنه يسكن فى مكان صغير فى خلفية المعمل، فيه سريره وكتبه. وقال أنه لا يطلب من الحياة شيئاً كثيراً، وتكفيه رسالته فى الوصل بين الناس.



قابلت أيضاً من فناني الارتجال الشاب الانجليزى: «كيث جونستون»، وهو صاحب فرقة مسرحية تعرف باسم «مصنع المسرح». وقد وضعنى جونستون فى صميم نظراته للمسرح حين

قال لى: أنه يعتقد أن المسرح الشعبى الوحيد الموجود فى إنجلترا الآن هو حلقة المصارعة.

ولم يفسر ما يقصده تماماً، وإن كان من غير العسير أن نفسره نحن. فإن المصارعة، وخاصة الحرة، هى عرض فنى مرتجل، على منصة أمام جمهور مهتاج بالإمكانية، مستعد للمشاركة فى العرض بالاستحسان والاستهجان، قادر على تسيير دفقة هذا العرض ونصرة أحد الطرفين المتصارعين على الطرف الآخر. ويبدأ هذا الحفل المسرحى، ولا أحد يدرك تماماً ماذا ستكون النتيجة، بل أن أحداً من المتصارعين لا يعرف تفاصيل «دوره»، وإنما عليه أن يتصرف عفو الخاطر، أن يخيل ويتخيل، ويراوغ، ويرد مباشرة ويتجاهل.. الخ.. حتى يكسب.

وقال جونستون أيضاً إن ركيزة من ركائز نظراته المسرحية تقوم على تأكيد أن الناس ممثلون بالطبيعة، وأن ما يمنهم من ممارسة التمثيل التلقائى هو أنهم قد دربوا على كبت تلقائيتهم وعواطفهم، بما يقيم الحواجز بين الناس بدلاً من أن يؤكد وسائل الاتصال. وقال إن حضارتنا الحديثة تكبت الاتصال بدلاً من أن تنميه. وضرب لى مثلاً لهذا، بالمتنظر المتخيل التالى: شاب يدخل محلاً لبيع الصحف فيقول: صباح الخير، اعطنى صحيفة الجارديان، ثم يخرج الثمن ويتناول الصحيفة ويمضى.

هذا الشاب مكبوت العواطف. ولم لم يكن كذلك لجرى المشهد على النحو التالى:

الشاب: صباح الخير.

البائع: صباح الخير. يوم ممطر آخر

الشاب: نعم. ولكن المطر يفيد الحديثة.

البائع: صحيح. ألك حديقة أذن؟ لم أكن أدري.

الشاب: أوه - حديقة صغيرة. أرجو أن يفيد الورد فيها من هذا المطر.. لدى ورد بديع.

البائع: أنا أيضاً أحب الورد. لى فى زراعته تجارب طويلة.

الشاب: صحيح؟ إذن لماذا لا تزورنى وترى جهودى المتواضعة.

البائع: فكرة طيبة. ربما أفدتك بشىء.

الشاب: أنا متأكد أنك ستفيدنى. نتقابل إذن ظهر غد غداً الأربعاء.. وأنت خال من

العمل على ما أعتقد؟

البائع: تماماً - إلى اللقاء إذن غداً.

الشاب: إلى اللقاء..

لقد استجاب الشاب فوراً حين أسقط البائع أحد الحواجز بينهما وتحدث عن الجو، فأسقط هو الآخر حاجزاً من عنده وذكر المطر والحديقة ثم تتابع إسقاط الحواجز بين الطرفين حتى انتهت عملية الشراء الجافة إلى دعوة اجتماعية للشاى مثلاً، ولزيارة الحديقة وتبادل الخبرات وإقامة صداقة.

وذكر لى جونستون أنه كانت له تجارب معينة مع المسرح التقليدى، أدت إلى كفه بهذا

المسرح، ومن ثم اتجه إلى نوع من المسرح أكثر موعدة وأكبر انطلافاً. وقد بدأ بإقامة عروض مرتجلة للأطفال ما لبثت أن نجحت، وعلى أثرها تقدم إلى السلطات «الرقابة» في المجترة بطلب إعفائه من الرقابة على هذه العروض لأنه لا قصص لها ولا أحد يمكن أن يحدد ما يمكن أن يحدث فيها. وقد أجيى جونستون إلى طلبه، بما شكل سابقة فريدة في تاريخ المسرح البريطاني - فيما أعلم.

ويعمل الفنان الآن على تدريب فريق من طلبة الأكاديمية الملكية لفنون الدراما في لندن على فن الارتجال؛ وهو ينتظر بفارغ الصبر اليوم الذى يتخرجون فيه، ليكونوا أول فريق مدرب منذ البداية على فن الارتجال ويومها يتوقع جونستون أن تحدث أحداث هامة في المسرح البريطاني. وقد لخص لى جونستون مذهبه في المسرح بقوله: أنه ضد الأصالة المفتعلة «الجرى المحموم وراء الجدة وبأى ثمن»، كما أنه ضد القواعد الثابتة، وأنه لا يشجع النكات في عروضه، ما أمكنه ذلك، وأنه: ربما على عكس كثيرين من فناني الارتجال - قطعاً على عكس فرقتي المسرح الحى ومعمل الفنون - يعتمد في عروضه على الديالوج.

ثم أضاف أنه يرى في المسرح المرتجل وسيلة حية وناجعة من وسائل الهجاء الاجتماعى، وأنها في حالته بالذات وسيلة هامة، لأنه ساخط على كل ما يجرى حوله: ليس في المسرح وحسب، بل وفي خارج المسرح أيضاً. وقد قال في هذا الصدد أنه يود لو أعاد الأشياء السخيفة التى لقنوه إياها في المدارس، إلى أصحابها! قال في المدارس، لأنه لم يذهب إلى الجامعة؛ وهو يرى في هذا ميزة غير قليلة!

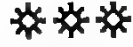


وكان من بين من قابلتهم من الفنانين مخرج من شيلى، لم أعرف على اسمه لسوء الحظ، وكنا في زيارة مشتركة لإحدى مدارس الدراما في لندن، فجا ذكر الارتجال وفرقه المختلفة؛ وهنا قال لى الزميل الشيلى إن في بلاده فرقة للمسرح المرتجل، وإنها محبوبة جداً من الجمهور، وإنها تستخدم فننها في النقد الاجتماعى اللاذع، مما يدعو الحكومة إلى مطاردتها وذلك بحرمانها من دور العرض. وترد الفرقة على ذلك بأن تقدم أعمالها على مسارح الفرق الأخرى، كلما سئحت لها الفرصة.. وسألته من أين تحصل الفرقة على موضوعاتها، فقال أنها تلجأ إلى التاريخ، القديم والوسيط والحديث.

وأضاف إن الجمهور يشترك في عروض الفرقة بالتعليق والتوجيه، وأحياناً باعتلاء الخشبة والمشاركة الفعلية في العرض. وذكر لى أنه حدث ذات مرة، أن قفز رجل وامرأة إلى خشبة المسرح ودخلا في عراك فكري مع الممثلين.

وأضاف إن العرض يصيبه التغيير بين ليلة وأخرى نتيجة لاختلاف استجابة الجمهور، وتغيير تشكيله. وإن اتجاه الفرقة هو اتجاه سياسى، مما يدعوها إلى تصنيفها على أنها

من نوع المسرح الهجائى، من اللون المرتجل.



قلت قبلاً أننى أطالب بعودة مسرح الارتجال، وأرى فيه مغنماً كبيراً للمسرح المصرى بفنانيه المختلفين، ما بين ممثلين، ومخرجين ومؤلفين. فهل معنى هذه المطالبة أن نستغنى عن المسرح الذى يقوم على النص المكتوب؟ الجواب لا بالطبع. أن لكل حياة مسرحية صاحبة ثلاث قنوات توجه منها نشاطها.

فثم نشاط يقوم على عرض الكلاسيكيات العالمية والمحلية. ونشاط آخر يقوم على عرض مسرحيات الجمهور العريض ما بين ميلودرامات وهزليات وفكاهات متوسطة القيمة. وهناك نشاط التجريب، وفي نطاق هذا النشاط الأخير أطلب بعودة مسرح الارتجال.

لقد سبق أن دعوت في مقال نشرته صحيفة الجمهورية عام ١٩٦٥ إلى أن يوجه مسرح الجيب نشاطه التجريبى إلى البحث عن صيغة مسرحية للمسرح. وقلت أن هذه الصيغة. لو أمكن إيجادها، فلن يتم هذا في العواصم الكبرى وإنما في الأقاليم والريف.

ويومها طالبت بأن تقوم فرقة فنية ما بالإقامة الطويلة في جزء من ريف بلادنا تتوافر فيه سمات فنية وثقافية معينة (كأن يكون غنياً في فولكلوره، ثرياً في فنانيه هواة يعيشون في أرجائه)، وقدرت أن هذا وحده كفيل بأن يبصرنا بحقيقة المسرح الذى يرتاح إليه شعبنا ويستجيب له، وأوضحت أن هذا الشعب يميل إلى العروض المسرحية المتعددة الأثوان، بين دراما وموسيقى وغناء ورقص، وأن بحثنا عن صيغة مسرحية تنتظم هذه الأثوان جميعاً، كفيل بأن ينشئ لدينا مسرحاً أقرب إلى روح بلادنا، وأجد أن يؤثر فيها، فوق ما يتأثر بها.

قلت هذا وأنا متأثر بعروض المسرح الشعبى التى أتيت لى حضورها في اليابان عام ١٩٦٣، وكنت إذ ذاك أمثل الجمهورية العربية المتحدة في مؤتمر للمسرح موضوعه: «الشرق والغرب في المسرح». شاهدت إذ ذاك عروض «الكابوكى»، وأدركت كم هي قريبة من روح المسرح الشعبى الذى جذب شعبنا دائماً في صور مختلفة، في المسرح الفئائى الذى عمل من أجله «سلامة حجازى» و«سيد درويش» و«زكريا أحمد». وفي مسرحيات على الكسار ومسرحيات الريحاني الاستعراضية، ثم في العروض الأولى التى قدمها «مسرح البالون»^(١)، وجمع فيها بين أحداث التاريخ وقصص الأفراد والرقص والموسيقى والغناء والمفاجآت المسرحية الالكية. وأدركت في الوقت ذاته لماذا أخذ بريشت يجتذب أنظار رواد المسرح عندنا في خط متصاعد^(٢)، فقد كان هذا الدرامى الكبير قد ربط نفسه بروح وفكرة المسرح الشامل التى

(١) كان الجمهور يستقبل القمص الكهربائى المتحرك من خلف القاعة إلى الخشبة بالزغاريد!

(٢) كما أوضع عرض السيدة الطيبة من سيتزوان في شفاء ١٩٦٦.

يثلها الكابوكى فى اليابان، كما نجدها فى أندونيسيا والهند والصين.

ثم حضرت من بعد مؤتمر مسرحياً دولياً آخر فى الهند عام ١٩٦٦ وكان فى هذه المرة مخصصاً لموضوع المسرح الشامل، وهناك شاهدت نحواً من ستة عشر عرضاً مسرحياً تتراوح بين رقصات قبلية وأخرى تمثل الطقوس الهندية القديمة، وثلاثة تحكى قصص أنبياء الديانات الهندية، كما شاهدت فرقة باليه من أندونيسيا تقدم باليه إمامانا^(١)، فتختلف لدى من هذا كله، ومن تجربة مشاهدة عروض مسرح الـ «نو» اليابانى فى طوكيو ونيودلهى معاً شعور طاع بأن المسرح الذى يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزعه من شجرة سامقة، هى شجرة فنون العرض، أو شجرة المسرح الشامل، وأتينا إذ أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة وأن يؤثر فى الناس حقاً، ويصدر عنهم فى الوقت ذاته، فلا بد من عودة النظرة الكلية إلى العروض المسرحية، ولابد من التمسك بفكرة أن المسرح ليس فى الكلمة فقط، بل فى كل ما يؤدى فى مساحة معينة من حركات وأصوات وغناء وموسيقى... الخ.

وكانت الفنانة جوون ليتلود محضر مؤتمر نيودلهى، وهناك استمعت إليها تتحدث فى حماس أصحاب الرسالات، وعذوبة الذى يعيشون مع الرؤى، وتشرح فكرة المسرح الذى تؤمن به. المسرح هو الشارع. هو طقوس كل يوم. هو الاحتفالات التى تقام والمواكب التى تسير.

المسرح هو الحياة فى قاعة العرض وخارجها.

وعدت إلى مصر وقد تجمعت فى روحي كل الخيوط التى أدت إلى اهتمامى الحالى بالمسرح الشعبى، وبمسرح الارتجال من بعد - الاهتمام الذى بدأ بالتحسس الغامض للأرض فى مقال المساء عن التأليف الجماعى وانتهى لعالم الرحب المثير الذى فتحت أمامى عروض مسارح الشرق فى اليابان والهند. وقويت لدى رغبة فى دراسة ما قد يكون موجوداً فى بلادنا - لا يزال - من بقايا المسرح الشعبى. فمددت يدي إلى نصوص المسرح المرئى الذى جمعها زملاء أعزاء لنا فى الإدارة الثقافية، بمؤسسة المسرح، وأخذت فى دراستها.

ثم حدث أن سافرت إلى إنجلترا فى مايو ١٩٦٨، لدراسة أساليب تدريس الدراما، فلفت نظرى وشاقنى وسرنى إلى أى حد تعتمد معاهد الدراما هناك على فنون الارتجال فى تدريب الفنان وإطلاق شخصيته من عقال الكبت اليومى الذى تأخذنا به الحضارة الحديثة وأساليبها.

شاهدت طالباً وطالبة فى مدرسة Arts Educational Trust يقومان على الفور بتأليف

(١) بعد مشاهدة هذا الباليه الشرقى الفائق، بدا لى الباليه فى الغرب مجرد شظية من مرآة سحرية صافية الأديم، يستطيع الجسم البشرى على سطحها أن يشكل أشكالاً لا تنتهى، ويعبر بها تعبيرات بالغة الرقة والعمق - أن يرتفع بالحركة الرشيدة الموحية، إلى مستوى أعذب الشعر وأكثره أثراً.

(٢) أنشأنا الإدارة الثقافية بمؤسسة المسرح عام ١٩٦٢ لتكون الإدارة المنفلة لمشروع متحف المسرح ومكتبة الفنون الدرامية وهو المشروع الذى دعوت إليه منذ عام ١٩٥٨، وقمت بتوجيهه ومعاونته من كل سبيل فى السنوات التى قضيتها فى رئاسة المؤسسة.

مشهد درامى حى، أعطاهما مدربهما خطوطه العريضة، وطلب إليهما أن يتمصا فيه شخصيتى شاب وشابة خجولين، يجلسان على أحد المقاعد فى حديقة، ويتحسسان الطريق إلى التعرف إلى بعضهما. أى فكاهة حلوة - أى كشف عن خبايا النفس البشرية، أى تنمية لمواهب الطالبين تفتت عنها جميعاً ذلك المشهد المرئى.

ورأيت فى مدرسة Rose Bruford حماساً دافقاً من الطلبة والطالبات فى قسم الدراما، إذ يوزعون على أنفسهم شخصيات الكوميديا دى لارتى التقليدية، ويتجادلون طويلاً، تمهيداً لتأليف مشاهد تشترك فيها هذه الشخصيات، على أساس من موضوعات معاصرة. استغلالاً للمفارقة بين تقليدية الشخصيات المثبتة، وسرعة واندفاع الحياة الحديثة.

وأدرت من تجارب زيارتى القصيرة لإنجلترا، ومن تعرفت إليهم من فناني المسرح غير التقليدى الذين تقدمت الإشارة إليهم، أن العالم مقبل على حركة مسرحية كبرى تعتمد على روح الارتجال، وأن الكوميديا دى لارتى التى تمتدحها الدراسات المسرحية المختلفة، وتبين الحيوية الدافقة والإبداع الرائع الذى قدمته للمسرح وللمسرحيين، ثم تطوى صفحاتها فى أسى بحسبان أنها نهر عظيم، جف ماؤه، ولم يبق إلا واديه. هى أبعد ما تكون عن هذا. بل أنها مهياة لأن تكون أكبر مؤثر مفرد فى مسرح اليوم.

ومسرح اليوم يمكن أن نسميه - بعد استعراض التجارب المختلفة التى مررنا بها - مسرح ما بعد بريشت. لقد كان هذا الرجل الكبير يسعى إلى إيقاظ جمهوره من «فرجته النائمة»، ليصبح قاضياً صاحباً. وكان هذا هدفاً مشروعاً ومعقولاً فى حدود طغيان الفاشية، وما كانت تهدد به من أشباح سود تنشرها على العالم، وما قامت به فعلاً من قتل جماعى، ومعسكرات تعذيب وأفران حريق.

ولكن هذا كله، على سونه البالغ - أصبح لا يقارن باحتمالات الخراب الأزلى الذى تمثله قنابل الذرة والهيدروجين، والصواريخ عابرات المحيطات، والصواريخ المضادة للصواريخ... الخ، مما يهدد بتحويل العالم فى دقائق إلى مقبرة هائلة من الإشعاعات الذرية، تنتفى معها كل حياة بشرية، لكل إنسان، غالباً كان أو مغلوباً.

ومن هنا لم يعد يكفى أن نوقظ الجمهور من سباته، وأصبح من غير المجدى أن يجلس هذا الجمهور واعياً نشيطاً ثم يصدر الأحكام. إن لم يشترك الجمهور بنفسه فى صنع الأحداث وتوجيهها، فلن يكون هناك فرصة أو وقت أمامه كى يصدر أحكاماً. سينتهى العالم قبل أن تنعقد محاكمته.

صحيح هذا على الصعيد السياسى. وصحته هذه تنعكس على الصعيد المسرحى كذلك. من أجل هذا قام مسرح اليوم على أساس الوقائع. وسمى مسرح الوقائع. وهو المسرح الذى يدفع بالفن فى خضم السياسة، ويجعل أعماله المسرحية تعبيراً عن حقيقة فنية وسياسية كبرى، هى ضرورة «حضور» الجمهور، أو تواجده، فى القاعة وفوق المنصة معاً، كى يحيا العالم ويحيا

المسرح فى وقت واحد.

ولعل أوضح ما يدل على انتشار هذا المذهب الجديد فى عقول الناس وأرواحهم، ما حدث فى فرنسا أيام الاضطرابات الأخيرة، حين استولى الطلبة - فيما استولوا - على «مسرح الأوديون» فى باريس.

أعلن غزاة الأوديون من طلبة وعمال وممثلين أن مسرح الأوديون، ابتداء من ١٥ مايو ١٩٦٨ سوف لا يصبح مسرحاً، وإنما سيكون مكاناً للقاء العمال ومنبعاً للخلق الفنى الثورى. وكتبوا على لافتة كبيرة على واجهة المسرح: «الإبداع والخيال يستوليان على السلطة فى مسرح الأوديون السابق. الدخول بالمجان - المسرح مفتوح ليل نهار».

وتوالى «درية عونى»، التى ننقل عنها هذا الكلام^(١) وصف ما حدث فتقول: «ومن يومها ومسرح الأوديون يلقي إقبالاً من الجمهور لم يسبق له مثيل. أنه فى الداخل يكتظ بجمهور غفير. حتى الممرات مملوءة بالأجساد البشرية. هذا عد الطابور الذى ينتظر أمامه حتى يجد له مكاناً. ويستمر هكذا من الصباح حتى ساعة متأخرة من الليل. النقاش مستمر. يتخلله أحياناً استراحة قصيرة.. يعزف فيها أحدهم على البيانو أو الجيتار أو الهارمونيك. وفى خلال هذه المناقشات التى تتطرق إلى كل الموضوعات التى يمكن أن نتخللها، يحل المجتمع ويبنى، كل واحد يعرض المجتمع الذى يحلم به». وتصف درية عونى هذا العرض الذى يجمع بين النقاش السياسى وبين العروض الفنية بأنه «حفلة مستمرة، أو بالأحرى Happening، وهو نوع جديد من المسرحيات، يأتى الممثلون فيه إلى خشبة المسرح ويرتجلون أى شئ وتشترك الصالة معهم.

هنا نجد التطبيق العلمى لصيغة مسرح الوقائع. المسرح الذى يتفجر من قلب الأزمان السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ويدفع بهذه الأزمان إلى خشبة المسرح، ويدعو الجمهور إلى اعتلاء الخشبة، ليناقش ويمثل معاً، ويستعرض أحلامه وآماله وحلوله وتطبيقاته. لم يعد المسرح حلم فرد وتطلعه، مهما سما هذا الفرد. ولم تعد المسرحية مجرد تنبيه وتحذير. لقد أصبحت مظاهرة سياسية واجتماعية حقيقية. تتجدد كل يوم، ويؤلفها المجتمعون فى الصالة جمعاً، ما بين فنانين ورواد. اختفى منطق الفرجة وحل محله هدير المشاركة.



كيف نفيد من هذا كله، كى ندعم مسرحنا، ونضمن لقاءاته أن تظل دائماً ممتلئة بحرارة الأجساد والأفكار والعواطف، عوضاً عن قذى المقاعد الخالية فى الصالة والكلمات الخاوية فوق الخشبة؟

(١) مجلة المصور. العدد ٢٢٨١ - ٢٨ يونيو ١٩٦٨.

إن حقائق المواسم المسرحية فى السنوات الثالث الأخيرة، ابتداء من ١٩٦٦ قد أثبتت شدة حاجة جماهيرنا إلى المسرح السياسى. لقد حظيت كل المسرحيات السياسية^(١) التى عرضت فى هذه المدة - رغم تفاوتها الشديد فى القيمة الفنية - بإقبال كبير. ومعنى هذا أن جماهيرنا تشعر أن المسرح مكان طبيعى لعرض المشاكل السياسية والاجتماعية ومناقشتها، والمشاركة فى إيجاد حلول لها.

وصيغة المسرح المرتجل، بما تحويه من حيوية التجدد، وما تتيحه من استناد مباشر إلى وقائع الحياة والأنظمة الاجتماعية، وما تشجعه فى الجمهور من اشتراك فى صميم العرض المسرحى، كل هذه الصفات جذيرة بأن تحول المسرح السياسى إلى صيغة مسرحية نابضة، بل ملتزمة، نستطيع من ورائها أن نضمن التدفق والجدة والأصالة الحقيقية لعروضنا المسرحية.

ولن يحتاج الأمر إلى مال كثير لتكوين فرقة للمسرح المرتجل. يكفى خمسة عشر أو عشرون فناناً من بين الهواة المتحمسين الذين لم يتلقوا تدريباً تقليدياً فى معاهد الدراما، وقاعة عادية، مجهزة بأقل التجهيزات الفنية، وبعض النصوص، سواء من بين تلك التى نعرضها فى هذا الكتاب أو من خطوط عامة لمسرحيات يتقدم بها أعضاء الفريق أو غيرهم، أو من مشاهد متقطعة من مسرحيات المسرح المكتوب ومحولة إلى خطوط عامة تصلح للارتجال. وستتوالى التعديلات والإضافات على هذه النصوص. ستلتحم معها الأغنية، والحركة المعبرة، والشعر والزجل، والمناقشة والشعار السياسى والنكتة. وستتفجر طاقات حيوية فى صدور الفنانين، سواء منهم أعضاء الفريق المختارون، أو جمهورهم، أو الفنانون الواصلون، الذين يحولهم المسرح التقليدى إلى مجرد أدوات يعزف عليها غيرهم^(٢). وسيصبح العرض المسرحى سوقاً للفنون المنوعة، بدلاً من عرض بارد لأحد هذه الفنون، يراه الناس بنصف اهتمام فى أحيان كثيرة، ويصلون إليه فى تناقل، فى أثناء الفصل الأول وفى أحيان أخرى بعد الفصل الأول



(١) هذه المسرحيات هي: الفنى مهران (عبد الرحمن الشرقاوى) سليمان الحلبي «الفريد فرج»، بير السلم «سعد وهبة»، اتفرج يا سلام «رشاد رشدى»، الشبعانين «أحمد سعيد»، البغل فى الأبرق «فايز حلاوة»، العرض الحالى «ميخائيل رومان»، دقى يا مزينة «غزاد حداد - مسرح العرائس».

(٢) لا أنسى كيف تقدم لى الفنان «توفيق الدقن» ذات يوم وطلب أن يشارك الممثل فى اختيار المسرحيات. إذ ذاك عبر عن ألمه الشديد لأن الممثل الفنان فى مثل طاقته إنما هو آلة تسجيل ترد أصواتاً ابتكرها غيره، وشكلها غيره، ثم حفظها هو وأخذ يدير شريطها كل ليلة.

نصوص

فصل:

خيانة الأصحاب

منسوب إلى جورج دخول

(تفتح الستارة عن أب بلدى يقول):

الأب: هم الصبيان والبنات للممات. لو كان كل واحد عنده بنت يحل عندها كان يكسب. بقى أنا مخلف من الدنيا حيطى ميطى حتى بنت. وجانى واد حليوة خده زى لهطة الكوك. خطبها ثم سافرت جهة، بقى له ستة شهور تقريباً والبنت كل ساعة تعيط. وكامل يعيط. والدور الفوقانى من العمة بيعيط، وعتبة بيتنا المحفوظة بتعيط، وحيطة البيت من الجهة الشرقية انشقت من كثرة العياط. وكل كلمة تقول: حبيبى ياها، لما خلتنى حبيب أنا الآخر. حبيبى مبعتش جواب. وأنت مبعتلوش جواب حبيبى مجاش. ميتى يجيبى؟ وعندى خدام ابن حرام، كل ساعة يفكرها بخطيبها. لما أنه له واتفق معه. أقول له لما أسألك قدام بنتى أقول لك: وديت البوستة يا كامل. قول: وديت جواب وجبت تلفراف. علشان قلب البنت بيرد شوية (ثم أنه كامل. ثمرة معلومة. يدخل أقول له).
الأب: اسمع يا كامل لما أسألك قدام بنتى أقول لك وديت إيه البوستة يا كامل قول: وديت جواب لحبيبك وجبت تلفراف من عنده.

كامل: رايح تعلمنى الكذب.

الأب: يا كامل ده كذب بسيط علشان البنت تبطل البكا. (يتوقف كامل. اشخط فيه واطرده). أخيراً يوافقنى أقول له:

الأب: أنه البنت يا كامل. (يدخل ويخرج ويقول):

كامل: موش راضية تخرج.

الأب: ادخل قولها إن لم تخرجى يخش يكسر عليكى العصاية.

كامل: (يمشى خطوتين ويتلف) خش كسر.

الأب: ليه يا واد؟

كامل: أنا عارف أنها موش خارجة.

الأب: (يدخل يستحضرها)

البنت: (تدخل تبوس يد أبوها) يا أبويا خطيبى.

الأب: يا بنتى أنا دائماً أرسل له الجوابات وبعثت لى جوابات. حتى أسألى كامل (ينظر لكامل) وديت إيه البوستة يا كامل؟

كامل: وديت شوال جوابات.

البنت: فى حد فى الدنيا يودى شوال جوابات. (هنا الأب يبص لكامل بزعل ويقول للبنت: دا ولد مجنون بيتول على الظرف شوال (وهم فى الجملة الباب يخط).)

الأب: شوف مين يا كامل. (ثمرة معلومة لحد البنت ما تسمع صوت خطيبها).

البنت: افتحوا الباب. حبيبى جه. (يفتحوا الباب. يدخل ومعه واحد أبيض. يسلم على الأب

والبنت وكامل. ثم يعرف أصهاره بصاحبه).

هنا الأب يطلب كراسى. كامل يجيب ثلاث كراسى. الأب يجلس على كرسى فى الطرف وخطيب البنت يجلس فى الوسط والبنت تجلس فى الطرف الثانى من جهة الأبضاي. الأبضاي يكون واقف ينظر لكامل نظرات غضب.

الخطيب: (لكامل) هات كرسى لصاحبى. (كامل يجيب الكرسى. يرميه أمام الأبضاي. الأبضاي يفرغ فى كامل. كامل يتخوف منه ويقول:)

كامل: يا معلمى ده قوته ٣٠ حصان ابن الكلب. (الأبضاي عند جلوسه دائماً بهم بحركة أنه يخطف البنت). يا معلمى حوش.

الأب: مالك يا كامل؟

كامل: حىخطف البنت. (الأب والخطيب يكذبانه).

الخطيب: ده صاحبى بقى له مدة. إزاي يخطف حبيبتي! (عند جلوسهم تكون الخمرة أمامهم. خطيب البنت يلاً كأس ويقول لكامل).

الخطيب: وديه لصاحبى. (كامل يشى برعشة لحد ما يحصل الأبضاي - الأبضاي يشخط فى كامل. كامل يرمى الكأس عليه ويجرى).

الأبضاي يفرغ على كامل بالسيف. يقوم الأب والبنت وخطيبها يترجوه فيسكت، خصوصاً رجاء البنت مقبول لأنه يحبها. فلما يتضح الأمر لكامل أن الأبضاي يحترم البنت يفضل بضربه بالطوسة. (الأبضاي يفرغ عليه).

كامل: لاجل خاطر معلمتى.

الأب: (يضرب الأبضاي) لاجل خاطر بنتى.

(بعد مناوشة من هذا القبيل يفرغ بالفرد على كامل. هنا الأب يزعل ويتحمس ويقول للأبضاي: هو أنا موش مالى عينك. أنا غير محترم أمامك. هو أنا ما عنديش سلاح. ولد يا كامل. خش هات الورور. (جملة مبهمه. وبعد مناوشة).

الخطيب: أنا عندى مشوار فى جهة، ودى أقضيه.

الأب: يا ابنى، بنتى بتزعل على غيابك. فخليك فى وسطنا. واللى فى البرمة تطلعه الحرمه. (البنت وكامل يترجوه لتأجيل السفر فلا يقول. ثم يخرج والأبضاي ينظر لكامل نظرات غضب. الأب والبنت يهوما بالدخول وتكون البنت أمام وعند دخولهم بالكوليس يصيح كامل:)

كامل: يا معلمى!

الأب: (يخرج غزعا) مالك يا كامل؟

كامل: جوز بنتك خرج وقات ديله هنا.

الأب: ده بيتيالك من خوفك منه. (يخرجوا جميعاً. يدخل الأبضاي).

الأبضاي: أنا بحب البنت دى ولفقت حيلة لجوازاها. (بيده جواب ويصيح على كامل ويعيط بحركة نهضة - بتكشيرة ونظرات لؤم. بغضب)

كامل: (يدخل) مالك يا سيدى؟

الأبضاي: (يعمل حركة وسطه، ويرفع نفسه بحركتين أولاً عند حنى القوس، يده تكون

ممدودة تحت، ولما يرفع نفسه يرفع يده لفرق تكون مستقيم مائل جهة الكوليس وهو يقول: آه، آه، آه، آه يا صاحبى. (ويرجع لحد كامل شرطاً أن يكون كامل فى وسط المسرح لاتساع الخطوة. كامل يسأله:)

كامل: بس الحكاية ايه يا معلم؟ (الأبضاي يعيد حركة آه، آه يا صاحبى جملة مرات، حتى أن كامل بعد أن يخاطب الأبضاي فلا يرد عليه يعمل مثله بالضبط عدة مرات. أخيراً يقول الأبضاي:)

الأبضاي: اسمع يا كامل!

كامل: نعم.

الأبضاي: اسمع يا كامل. صاحبى ترك السكة الطويلة ودخل السكة القصيرة. مات هناك وأعطانى جواب مضمونة: بعد ماته أجوز مراته. (كامل هنا ينمر فمر مثل: هيه تجوز مراته، آه يا قونطجى. ويعمل حركات برجليه ووسطه تتلام مع النمر. بعد مناوشة:)

الأبضاي: آه يا كامل. لو كنت تعمل حيلة لجوازي بنت معلمك اديلك ما تريد.

كامل: اسمع. الكلمة بنصف ريال.

أبضاي: أوافقك على ذلك.

كامل: (فمر.) أروح أقول له الراجل مات ده أحسن منه.

الأبضاي: ابوه كده يا كامل. (هنا كامل يكون بعيد عنه ٢ متر، فيفتح يده مثل شحات ويجرى عليه ويقول له:)

كامل: هات يا....

الأبضاي: (يعطيه نصف ريال).

كامل: (يرجع محله. ويقول كلمة فى موضوع كونه سيتسبب فى موضوع الزواج ويرجع هات... (ويرجع محله كذا وهات يا كلام فى الموضوع، بحركة، بخفية، بخلاعة لأن الكوميك يكون متحرك بحسب طالع الأقوال والنمر. أخيراً كامل يأخذ الجواب من الأبضاي ويخط على باب معلمه ويصيح:)

كامل: يا معلمى!

الأب: (يخرج عليه وينته) مالك يا كامل؟

كامل: (يعطيه الجواب. الأب يقرأه بزعيق. يقول: «بعد ماتي جوزوا صاحبى لمراتى». هنا الأب يفضل يعيط بحركات ووحايد تناسب بكاه. أخيراً كامل يقف فى وسطهم. يميل الأب للأبضاي فى مسألة الزواج. ولكن كامل يكون يعمل حركات هات يا... من خلف الأب والبنت. ثم أن الأب يميل، فيأمر بزواج الأبضاي، فتتوقف فيه وهو عليها ثلاث مرات. فمر معلومة. ثم أن كامل يروح للأبضاي ويقول له «اتجوزها». هو هو ثلاث مرات. فمر معلومة. بعد ذلك تجوز البنت للأبضاي. يطلب الأب ثلاث كراسى. يحضرهم كامل. الأب يجلس على كرسى طرفانى من جهة بنته. وينته عن بين والأبضاي فى الطرف الثانى. بعد كده الأب يطلب خمر توضع على تربيته أمامهم يشربون. بعد جملة. الأب يكلم كامل فى موضوع. كامل يصفى له. يكون الأبضاي ملتفت لهم. معلوم. هنا يدخل خطيب البنت يقومها ويأخذ الكأس منها ويجلس محله. بعد جلوسه تماماً يلتفت إليه الأبضاي يقول:)

آبيه يا حبيبتي. (يجده صاحبه. يعملوا طبلون. هنا يفرغ فيه الخطيب بهمة:)

الخطيب: آبيه يا خائن. دنك والبراز. (ويفرغون على بعض بالسلاح. هنا الأب يتخوف

ويلزق جهة الكوليس ويرتعش بحركات مضحكة. وكامل يبذى حركات بحسب ذوقه. والبنت تتخوف وتقول: حبيبى يا أبويا)

عند فزعة الأصحاب يخرجون خارج الكوليس ويعملون مناوشة سلاح بره ثم يخش خطيب البنت الأصلى ينظر للبنت ويقول)

الخطيب: موش عيب عليك تعملى كده
البنت: الحق على أبويا. (الخطيب يويخ أبوها.)
الأب: الحق على كامل. (الخطيب يويخ كامل.)
كامل: (يخبط على الفلوس) الحق على دول.
الخطيب: دول ايه يا كامل؟
كامل: فلوس اداهم لى صبحك. هو انت طول عمرك اديتنى فلوس ياأهن الكلب.

(ثم يجلسوا ويتكلموا فى الحادثة. هنا الأب يعطى للخطيب الجواب. وهم فى نفس الكلام يحضر الأبخضاي ويضرب طلق خلفهم بقصد أن يموت صاحبه. فيجى فى البنت. تموت. ثم يجروا الاتنين الأصحاب خلف بعض. هنا الأب عند ما يجد بنته قتلت يعمل أمور زعل وعياط ثم يرفعوا البنت، يشيلها كامل ويقف بها فى المرحس وهى على ظهره.)
الأب: ما قمشى يا كامل.
كامل: مبسوط كده. (أخيراً قمشى كامل خارجاً).

منظر المقبرة

الأب: (يدخل محنى، زعلان، ويركع عند القبر ويبوسه، ثم يبكى) واسغاه عليك يا بنتاه.
كامل: آه يا خراب بيتناه.
الأب: وأمصيبناه عليكى يا بنتاه.
كامل: آه، يا قصف عمرتاه.
الأب: وأبلوتاه عليكى يا بنتاه.

كامل: وانتف لحيتاه على ولداه. (مناوشة.) قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك (الأب يقوم يخرج وهو ماشى محنى، زعلان. حتى يدخل الكوليس. هنا يدخل خطيبها، زعلان ويبكى على التربة ويعمل مواضيع حزن. هنا يدخل الأبخضاي. خطيب البنت حينما يراه يقول:)
الخطيب: قتلتها، وجيت تنجس قبرها بأقدامك يا خائن؟! (يهجم عليه بالسلاح. يتحاربوا.
الأبخضاي يقتل خطيب البنت ثم يقول:)ويلى، ماذا فعلت؟ اقتل صاحبى بيدى، لا والله. بيدى(حركات جنون) أموت نفسى؟ الأحسن أهرب من هذه المقبرة. (يهم بالخروج من جهة الكوليس، فيجد منظر نار طالعة عليه يقول: «النار». ويقصد الكوليس فيجد حاجة ملفوف عليها قطعة (قمماش) أبيض تتحرك لفوق وتحت ويسمع منها النداء: لالى لو، لالى لو. وهلما كلما قصد كوليس النار تخرج عليه. وكلما قصد جهة الحاجة الملفوف عليها القطعة البيضاء يجد العووعة. أخيراً يخنق نفسه. وعند وقوعه بالمرسح، البنت الموجودة ورا التربة تقوم وتشير على الأبخضاي بذراعها. يدخل كامل.

كامل: معلمتى صحيت. (ينظر للميتين) ما شاء الله. الدنيا كده ليه. الأفق الهرب. أولى من العطب.

(يهم بالخروج من جهة النار فتخرج عليه النار، ولما يقصد جهة الكوليس الذى به اليد البيضاء، تخرج إليه بحركة: لالى لو، تحت شرط: كلما نزلت اليد لتحت كامل ينزل برأسه لتحت، وكلما علت اليد فوق يعلى رأسه لفوق، كام مرة، حركات معلومة. إنما كلما راح جهة النار يقول: «النار»، وكلما راح جهة كوليس العووعة. يقول: «أموات». والبنت لا تزال مشاورة بيدها حتى كامل يخنق نفسه وهو بيتحرك للموت. فترة معلومة.

تنزل الستارة.

ملاحظات:

١- فترة ناقصة: عند كامل ما يقول للأبخضاي: هات يا .. الأب يقول هات يا دى ايه يا كامل. كامل يغطرش عنه).

٢- لا يجوز للأب ضرب الأبخضاي ويقول له: لاجل خاطر بنتى.

٣- عند العاشق ما يعتب على كامل، ويقول له كامل الحق على الجنيهاات، آخر جملة كامل، يقول: الحق عليك فضلت أقول لكم حوشوا رايح يخطف البنت وانتم لم صدقتونى. إنما عند العاشق ما يسأل البنت وتقول: الحق على أبويا، هنا العاشق يفزع على الأب، والأب يقول له الحق على كامل. يلفزع عليه بالسيف.

٤- عند دخول الأبخضاي ويقول: اعمل حيلة وأجوز البنت. الأب يقول لكامل: اخرج يا كامل اكنس، ورش قدام البيت. فيخرج كامل يجد الأبخضاي.

فصل:

الصندوق - شامى

منسوب إلى: جورج دخول

(تفتح الستارة عن صندوق موضوع بالمرسح. يخرج رجل أبضاي يقول:)

الأبخضاي: أول رجل حرامى كان فى الدنيا أنا، كنت أموت كل يوم الفين. ثلاثة آلاف رجل. وأنهب أموالهم وأخرب ديارهم. حتى أصبحت غنى جداً. وبعدين أصحابى قالوا أجوز وحدة لأجل أن تخلف منها مولود يبقى لك ذكرى فى الدنيا. ثم وافقتهم وتزوجت بنت اسمها بديدة لكن جمالها

موصوف وساقها معروف ومن حبى لها صرفت جميع أموالى عليها والفلس قلت من عندى فبىدى أطلع الجبل اقتل وأنهب كما كنت. وقبل طلوعى انده لبدية اعرفها ذلك «ينده بصوت عالى».

بدية: «تدخل» نعم.

الأهضاي: بصى فى الأرض (تبص) ادخلى جوة «تدخل الأهضاي ينده» بدية «تخرج له» كتفى يديكى «تكتف» خشى البيت «تدخل. ينده لها مرة ثالثة تخرج» مين أشجع منى؟

بدية: ولا حد.

الأهضاي: ادخلى البيت «تدخل. وهلماء.. يفضل ينده لها عشر مرات. مرة يقول لها قومى ومرة يمشيها بالمرسح. اعنى أدوار عذاب^(١)» اسمعى يا بدية أنا مرادى اطلع الجبل اسرق وأنهب مثل ما كنت سامعة؟

بدية: سمعت.

أهضاي: ادعى لى على خراب بيوت العالم. بدية: أوعى تخلقى الشمس تطلع على البيت يا بدية (يخرج. يدخل كامل).

كامل: سمعت أنا هنا واحدة اسمها بدية وبدى أخدم عندها (ينده عليها. يراها حلوة) أخدم من غير ما هبة يا جدعان. بدى أخدم عندك.

بدية: أنا جوزى فارس.

كامل: فشر اربع آلاف اطوحهم ببى دى. (يتفقوا على خدمته عندها)

بدية: خليك هنا، اكنس ووش (تدخل. يدخل الأهضاي. يجد كامل يفرج فيه)

الأهضاي: (لكامل) تعالى هنا. روح هناك. قوم.. أقعد. (مع كل كلمة يخبط بالسيف على الصندوق) موت لوحك. (كامل ينام ويوضع رجل على رجل) الموتة دى ايه؟

كامل: ميت على قهوة الشيشة. (نهايته. يفضل الأهضاي يعذب فى كامل دور عذاب صعب) يا سيدى أنا راجل مسكين خدام وخدمت عند الست بدية.

الأهضاي: خدام. يعنى يتمسح الجزم والحيطان.

كامل: نعم.

الأهضاي: تعرف شروط خدمتك عندى؟ هى: إذا جيت من الجبل جعان وقلت لك: جعان يا كامل تقطع من لحماك وتطعمنى: سامع ولاه؟ تخدم بدية. تخلقى بالك على البيت. أوعى تخلقى الشمس تطلع على الحيطان ولاه كامل.. أوعى تخلقى حد يجى هنا. بدية حرة. بدية كويسة ولاه.

كامل: طيب خلى بدية تسمع كلامى.

الأهضاي: «ينده لها» اسمعى كلام كامل.

بدية: طيب

كامل: خشى يا بدية. (تدخل) اخرجى (تخرج. يخرج الأهضاي ثم يخبط على الكوليس بالسيف).

الأهضاي: جعان يا كامل.

كامل: (يحدث له الظريوش)

الأهضاي: ايه ده. ولاه؟

كامل: حته من المخ.

الأهضاي: أنا عاوز من تحت. ففتح عينك ولاه (يخرج. ويخبط من الخارج بالسيف على الكوليس) جعان يا كامل. «كامل يحدث له الصرمة» ايه ده ولاه؟

كامل: دى كويسة على غيار الریق.

الأهضاي: خلى بالك من بدية ولاه.

كامل: حاضر.

الأهضاي: بدية حرة. بدية ست. سامع ولاه؟

كامل: نعم.

الأهضاي: ففتح عينك. (يخرج. هنا يدخل واحد افندى)

الافندى: أنا بحب واحدة اسمها.. (ويجى داخل يمنع كامل. يطوسه) بتعمل كده ليه؟

كامل: وانت رايع فىن؟

الافندى: أنا داخل لحبيبتى.

كامل: حبيبتك مين؟

الافندى: ست بدية.

كامل: طيب ده جوزها رجل فارس جبار.

الافندى: اخرس. إذا كان الفين نفر أنا موتهم. أنا أهلك خمسين ألف نفر. أنا. أنا. «أخيراً» انده لست يا ولد. (كامل ينده لها)

بدية: أهلاً حبيبى. ادخل يا كامل هات كرسى وتربيزة (يدخل كامل يحضر الجميع) هات لنا مشروب (كامل يحضر الخمر. يملوا ويشربوا. هنا يخبط الأهضاي من الخارج بالسيف على الكوليس)

الأهضاي: كامل هنا؟

(يرتعش الافندى. يدخل الأهضاي يجد ذلك يتجئن ويشخط ثم يسحب للفرفر ويضرب الافندى طلق نارى يموت ثم يشخط فى كامل) تعالى هنا. روح هناك. قوم أقعد. دور عذاب. كل ذلك بيحول الكراسى الموجودة بالمرسح عليه قانلاً:

كامل: آه يا ابن الكلب.

الأهضاي: شبلة. (ويخبط على الصندوق بالسيف. ولما يشبلة ويقف الأهضاي يشخط فيه ويخبط بالسيف على الصندوق قانلاً:) اخلى ولاه (كامل يتخض فيقعوا سوا هو والميت وهلماء كام مرة كلما شاله^(١)، بعد أمر الأهضاي يشخط فيه الأهضاي فيقعوا أخيراً كامل يخرجده. الأهضاي يقرب من كامل شويه) مين جاب ده هنا؟

كامل: مراتك.

(ينده لها الأهضاي. تخرج يمسكها من يدها ويفضل يضربها على كارتها ويلف المرسح كام مرة

(١) هذه أيضاً لعبة معروفة فى المسرح المرجل. لعبة محاولة أحد الأحياء التعامل مع جثة ميت، بإخفائها أو استخدامها يومئذ شتى.

(١) واضح أن دور العذاب أو التعذيب هو شجرة معروفة فى المسرح المرجل.

ثم يطلقها ، فتدخل على البيت. ثم يفعل بكامل مثلها. ولما يطلقه يدخل على البيت).

الأهضاي: دخلت البيت ليه، ولاء؟

كامل: زى ما عملت مراتك.

الأهضاي: آه يا خائن. فتح عينك. اوعى آجى أجد حد هنا. اموتك. سامع ولاء؟

كامل: طيب (يخرج الأهضاي. يدخل واحد عيان بيده زجاجة)

العيان: أنا عيان وبحب واحدة هنا اسمها بديعة.

(جملة. ويحى داخل البيت بزفة. كامل يكفيه) الهوى غريبى. ولذلك وقعتى. (يهم بالدخول

فيرجعه كامل) حايشنى ليه عن حبيبتي؟

كامل: حبيبتيك مين؟

العيان: الست بديعة.

كامل: طيب دا جوزها رجل فارس جبار.

العيان: طيب أنا إذا خبطته بالعصاية لم أخلى فيه عافيه.

كامل: عصاية ايه. دا راجل معه سلاح نارى وسلاح أبيض يموتك.

العيان: أنا اخبطه خبطة واحدة يروح فيها.

الأهضاي: (يخبط بالسيف على الكوليس) كامل هنا؟

(يرتعش المريض ويقول لكامل خبينى. كامل يخفيه بالصندوق. يحذف الأهضاي كامل بهقجة

ويدخل وراها) ما حد سأل على ولاء؟

كامل: لا.

الأهضاي: خلى بالك (يخرج. كامل يضع عصاية على مؤخرة المريض يقلبه بها حتى يخرج

من الصندوق. وهلم. كام مرة وكل مرة كامل ينع صاحبها ويعرفه إن زوج بديعة رجل فداوى جبار

فصاحب النكرة يقول أنا واحد شجاع. أنا. أنا. هنا الأهضاي يخبط من الخارج على الكوليس بالسيف

قائلاً: كامل، فيرتعش صاحب النمرة ويقول خبينى فبأمرهم كامل جميعاً بالدخول فى الصندوق،

فيدخل المريض الذى بعده ومع البقجة. الأهضاي يحذف بقجة أخرى ويدخل وراها. كامل يضعها فى

الصندوق ويجلس فوق الأنفار)

الأهضاي: ما حد سأل عليه؟

كامل: اهدأ.

الأهضاي: الصندوق أقلى هدوم. اكبسه.

كامل: (يطوس على رموس من الصندوق)

الأهضاي: فتح عينك.

كامل: مفتوح.

الأهضاي: خلى بالك.

ويخرج. إلى أن تنتهى التمر^(١). وبعد آخر مرة كامل يأمرهم بالدخول فى البيت فيدخلوا
يغنوا:

بيضة بيضة بيضانا

خدك ورد البستانا

ليش على حردانا

يا بتاع الهبة بابا

فيفى فافا والله

يا بتاعة الجراوانا

شعرك طويل خبينى

يا بتاعة الهبة بابا

فيفى فافا

(هنا يدخل الأهضاي يجد تلك الحالة فيستعجب ثم ينده لكامل. كامل يخرج وفى يده زجاجة
ويغنى بيضة بيضة بيضانا.. الخ. كل ذلك والأهضاي يشخط فيه رلى أن يصل إلى فيفى فافا فيرد
عليه كامل، ويتبين أنه الأهضاي. يتخوف منه).

الأهضاي: ايه ده ولاء؟

كامل: ناس فى بيتك.

الأهضاي: طلعم ولاء. (كامل يطلع واحد.) فيه غيره؟

كامل: كتير.

الأهضاي: طلعم. (كامل يطلع واحد.) فيه غيره؟

كامل: كتير. وهكذا إلى أن يطلعهم كلهم واحد واحد

الأهضاي: ايه دول؟

كامل: أسأل مراتك.

الأهضاي: (لبديعة) مين جاب دول هنا؟

بديعة: جابهم كامل. والدليل أنهم أولاد عمه. انظر شكلهم زى شكله.

(يسألهم الأهضاي واحد واحد. انت ايه وصنعتك ايه. ومن جابك. فمعهم من يقول: أنا كوالينى
وجانى كامل قال لى مفتاح كالون معلمتى رايح تعالى حط له كفتاح. واللى يقول: أنا حكيم وجانى
كامل قال تعالى حكم مرات سيدى. وهلم. كل واحد حكاية. أما العاجز فيقول: أنا سباعانى وجانى
كامل قالى منيه معلمتى عاوز عقرب، قوم ركب له عقرب. بعد جمعهم يغنوا:)

(١) جاء فى صورة أخرى لهذا الفصل ذكر لأصحاب هذه التمر وهم عاشق، ورجل وسط، وأخرج، ورجل عجوز، وشخص
مزوق وجهه.

وفى صورة ثالثة فإن الشخصيات هى: خواجه. وفتى. وعبيط. والحوار بين الفتى وكامل على شكل غناء على ألحان
شائعة. «على أه شن شن كارا شن شن». كما يقول النص، بينما الحوار بين كامل والعاشق غناء أيضاً على أه، أن
لتاكم حبيبى سلموا لى عليه.

وأنا مالى وأنا مالى وأنا مالى
وأنا مالى ما هيا اللي مواعدانى

(ويرقصوا). الأبهضاي يقول لهم: يا ناس دخلتم بيتى ليه يقولوا: وأنا مالى. إلى آخرها. ثم أن الأبهضاي يفعل فعلهم من الكلام والرقص برهة، ثم يشيل البنت ويقول لهم: اعرفوا شغلكم مع الذى جايكم ويدخل وهم يضرىوا بعض برهة. تقفل الستارة^(١)).

ملاحظات:

- أما النمر فهى: سكران وأخف يفتى: يا مدملج دملجنى. وفقى يقول: شربت الصبر. ويتنططوا على حركة شربت الصبر.

(أ) حنت منسية: عند الأبهضاي ما يخدم^(٢) كامل يتركه ويخرج. كامل يشتم الأبهضاي. الأبهضاي يقف وراءه. يعملوا طبلون بعدها الأبهضاي يعذبه: قوم. اقعد. أخيراً يتركه ويخرج كامل يشتم فيه. يدخل عليه الأبهضاي فحينما يراه كامل يشكر فيه. هنا الأبهضاي يطبطب على كامل قائلاً له: براوا يا كامل. جدد. فتح عينك. ثم يخرج.

(ب) حنة أخرى: من ضمن كلام الأبهضاي لكامل حينما يخدمه: عند جملة مناسبة، يقول له الأبهضاي إذا أرسلتك إلى اسكندرية تروح وتجى فى خمس دقائق.

فصل:

ملعوب الكأس

منسوب إلى جورج دخول

(تفتح الستارة. يدخل واحد عاشق)

العاشق: أنا بحب بنت الراجل صاحب البيت ده. ولما انده لها أشوف المردة فى محلها أم لا. (ينده) ست بديعة.

بديعة: (تخرج له) أهلاً حبيبى. كنت غايب عنى بقى لك مدة فين؟

(١) فى الصورة الثانية للفصل تسدل الستارة على الجميع - بما فى ذلك الأبهضاي - وهم يضرىون بعضهم بعضاً. وفى الصورة الثالثة يقتل الأبهضاي جميع العشاق.
(٢) أى يوظفه.

الأب: (من الداخل) ولد يا كامل قوم شوف اشغالك.

العاشق: (يسمع كلام الأب) آه، اعملى معروف. بدى أروح. (يسلم عليها ويخرج، وتخرج البنت).

الأب: (يدخل) بقى أنا رجل غنى. عندى وعندي (جملة هزلية) ولكن خالى جواز. وبعدين جم ناس أصحابى. قالوا لى يا خواجه كعب الغزال يلزمك تتجوز لأجل تخلف مولود يبقى لك ذكرى فى الدنيا. فالتزمت أبحت على عائلة عظيم: فاهتديت لرجل فى عشش الترجمان يبقى شيخ القرداويه. أجوزت بنته، وخلفت منها بنت وكبرت بقت حلوة زى عسل النحل. وكل ساعة تطلب منى طلبات موش موجودة فى البلد. لما انده لخدام البيت وأسأله، لأنه هو أخبر بحالة البيت (يروح لباب البيت وينده) يا ولد يا كامل. يا خدامى. يا خدام كعب الغزال. (كلام بهمة) يا خدام الحمار.

كامل: (يخرج) افندم (بشخطة).

الأب: (يقف بعيداً عنه) بقى باقول لك يا خدامى متردش. يا خدام العبد لله، متردش. يا خدام كعب الغزال، متردش. (جملة حركات. كامل يعمل حركات الأب. الأب يبيص له) بتعمل كده ليه يا ولد.

كامل: عجوز وصاحب حركات يا ابن الكلب.

الأب: (ينظر للناس ويقول) أما ولد ابن حرام قوى. (لكامل) ازاي يا ولد لما قلت لك يا خدام الحمار رديت. انت موش عارف صوتى من صوت الحمار.

كامل: الصوت واحد.

الأب: اسمع يا كامل. بدى تعرفنى حركات بنتى وسكناتها.

كامل: اسمع يا معلمى: البنت لما تكبر وتستوى تبقى عاوزه ايه؟

الأب: تبقى عاوزه جيبونة تلبسها.

كامل: (ينحني) بقى يا معلمى البنت لما تكبر وتستوى تبقى عاوزه ايه؟

الأب: حزر فزر. تبقى عاوزه ايه؟

كامل: تتجوز.

الأب: اخرس. بنتى اضبط بنات الحارة. مضبوطة الساعة ١٢.

كامل: على المدفع.

الأب: ايوه يا كامل^(١).

(حتت) أ- إذا كان العاشق شاغل البنت وخرج ولم يضره كامل. كامل ينظر للناس ويقول: أنا التيس الصغير ومعلمى التيس الكبير.

ب - وإن كامل ضرب العاشق، الأب يقول له: بتخبط ايه يا كامل. وكامل يقول له: بتخبط الحيط يا حيط، ويخبط الأب على رأسه. تكون البنت بتشاغل العاشق مثل مشاغلته لها. أخيراً كامل يفضل يقول للأب: بنتك بتحب والأب يشخط فيه. وإذا كامل قال للأب شفته بعينى الأب

(١) من الملاحظة التالية يبدو أن هناك موقفين هنا. العاشق يدخل ثم: أ- يضبطه كامل ويتركه يخرج دون أن يتعرض له. ب- يتعرض له كامل بالضرب.

يفزع في كامل ويشير له بأصابعه الاثنين على عينه قائلاً: أخزق عينك. هنا كامل يدارى عيونته ويقول: مشفتوش. مشفتوش. بعد مناوشة:

الأب: انده للبت يا قليل الأدب، لما أشوف طلبها. (كامل يدخل يحضرها. البنت تبوس ايد ابوها وعند تقديم يده لها يقول: الطعيبها بالراحة. طلباتك ايه يا بنتي؟

البنت: عاوزه تفاح.

الأب: ادخل هات المقطف يا كامل.

كامل: نجيب في مقطف؟ منجيب في قرطاس أحسن يا معلمى.

الأب: ابقي المسبو كعب الغزال وادخل بيتى قرطاس فاكهة يا كامل.

كامل: طيب نجيب عربيه وابور احسن.

الأب: وابور ايه؟ الفاكهة تعطن في البيت. (يدخل كامل يجيب سبت أو مقطف ويخرج ينظر للبنت).

كامل: معلمتى. عاوزه ايه يا معلمتى؟

البنت: (بدلح) تفاح يا كامل.

كامل: من أبو خدين ده؟ خذ زى لهطة النعجة وخذ زى لهطة العجل؟

البنت: (بدلح) تفاح يا كامل.

كامل: تفاح يا معلمتى. (هنا الأب يكون واقف جهة باب الخروج لحد كامل ما يكون بيشاور

بالسبت يجى عنى وش الأب. يخرجوا العاشق يدخل).

العاشق: أنا شايف ابوها والخدام خرجوا. لما انده لها. (تتكلم البنت. ينده لها. تخرج مبتسمة).

البنت: ازيك يا حبيبى؟ ادبنى وزعتهم. (يخبط الأب)

الأب: افتحى يا بنت.

العاشق: آه. اعمل ازاي؟ استخى فين؟

(ينام على باب الكوليس الذى سوف يدخل منه الأب يدخل كامل يتعشر فيه ويقع على الأرض. يدخل الأب ويكون ظهره للستارة. فى دخلته يتعشر هو الآخر: شرطاً يكون وجهه مقابل وجه كامل. ثم يقوموا نصف قومة. كامل يبتسم، يشاور بصياحه على وجه الأب، عبارة عن استعجاب لأن الأب قايم متألم وهو يقول: آ يا كحكوحة ظهري. ثم يستبورا واقفين.

الأب: (كلام بهمة.) شوف يا واد يا كامل اللي وقعنا.

كامل: (يدور فى الأرض) عود كبريت يا معلمى (أو يقول: عقب سيجارة يا معلمى. أو

يقول: ورقة سيجارة يا معلمى. أى كلمة.)

الأب: (كلام بفزعة ومشاورة أبيضاً) بقى طولنا يا كامل، وتخننا وعرضنا يوقعنا كدا.

كامل: معنا فالصو، يا ابن الكلب.

الأب: الغرض. انده للبت وقول لها ملقينا تفاح.

كامل: (ينده لها) ملقينا تفاح. يخى ما وقعنا أبو خدين وجرى.

البنت: عاوزه موز يا كامل.

كامل: موز كتير.

البنت: موز يا كامل.

كامل: آه على الموز يا معلمتى.

الأب: أيوه، يا واد، موز مانتش عارف. (ويخرجوا. يدخل العاشق)

العاشق: أنا شايفهم خارجين. لما انده لحبيبتي أكلها (ينده لها. تخرج)

البنت: أهلاً. حبيبى. (جملة. الأب يخبط).

العاشق: خيبنى فى عرضك.

البنت: أخبيك فين؟ استنه. (تدخل تجيب غطا قماش وتنيم العاشق على اديه وركبه وتغطيه

وتجلس عليه)

الأب: (يدخل) انت قاعدة بره ليه؟

(يروح جهة العاشق ويوضع العصا بين رجليه ويفزع... أما كامل يكون من جهة رأس العاشق ويوضع رجله على رأس العاشق. العاشق يوطى رأسه. تنزل رجل كامل. يوضعها تانى. كام مرة. كل ذلك والأب يقول لبنته: قومى خشى جوه. أخيراً البنت تدخل. الأب وكامل يقفوا، ويكون العاشق خلفهم، يقوم يجرى. يكون كامل يقول للأب: اقعد بنا ندبر لنا حيلة فى مسألة بنتك دى. ييجوا يجلسوا يروحوا واقعين على ظهورهم، شرطاً يقوموا طبلون وجوههم لبعض)

الأب: ايه وقعنا تانى؟

كامل: بنتك، كانت جايه حبيبها وعملت كرسى وقام جرى.

الأب: اخرس يا حمار. كانت قاعدة على كرسى ولما دخلت اخذته معها، ودخلت. حتى انده لها نسألها. (كامل ينده لها. وأول ما تدخل يسألها الأب) بحق يا بنتى انتى موش كنتى قاعدة ع الكرسى ولما دخلت اخذته فى ايدك؟

البنت: أيوه يا هوى.

الأب: سامع يا كامل. كلامى فى محله.

كامل: (يبص للناس ويقول) شوفوا ابن الكلب!

الأب: اخرس يا ابن الحرام. انت دائماً تكذب على بنتى يا قليل الأدب. بنتى: ملقينا موز. تعوزى ايه غيره؟

البنت: عاوزه كمثرى يا ابويا.

كامل: كمثرى كتيرة من البتاعة أم ديل دى؟

البنت: أيوه يا كامل.

كامل: شكلها زى الزير، تخينة من جهة ورقية من جهة؟

البنت: أيوه يا كامل. كمثرى يا كامل.

كامل: كمثرى يا معلمتى. (ويخرجوا).

العاشق: (يدخل) شفتهم خرجوا، وكل ما آجى أكلها مبلحقتش. لما انده لها، يمكن النوية دى يغيبوا. ست بدية؟

البنت: (تدخل) أهلاً حبيبى.

العاشق: حبيبك ايه؟ اللي مبلحق اتنهى بكلمة.

الأب: (يخبط) افتحى يا بنت.

العاشق: قلنا كده. خيبنى بقى يا ستى.

البيت: (تفتح البير) انزل هنا.

العاشق: انزل البير، اقلى صراصير. شئ ثقيل. (ينزل ويقطى على نفسه. يدخل الأب وكامل).

كامل: يا معلمى، بنتك دائماً تضحك علينا وتلعب بنا الكورة.

الأب: صحيح؟

كامل: صحيح.

الأب: ادخل يا ولد هات زجاجة الزبيب من على الرف لما نقعد نسكر ويعدين أجش اكسر لحمها على عظمها. (يجلس أمام اتون^(١)). وكامل يجيب الزجاجة ويجلس على شمال الأب. هنا العاشق يفتح اتون المرسح، ويقف خلفهم وتكون فى يده طاسة جلد).

كامل: (يملا كاس ويقول) معلمى، الكاس فيه قشاية.

الأب: ادلقه. (كامل يرمى المياه التى فى الكاس على العاشق ويملا غيره) معلمى الكاس فيه عكاره.

الأب: ادلقه. (كامل يرميه على العاشق. وهلم. كام مرة. أخيراً يملا الكاس ويعطيه للأب) بصحتك يا كامل.

كامل: بالشفاء. (الأب يكون وضع الفنجان على فمه ليشربه. العاشق يطوسه على ظهره. الأب يتصع ظهره ويرفع رقبته ويكشر وجهه كمن تألم من ضربة ثم يلتفت لكامل).

الأب: يا ابن الكلب، ابقى سيدك وتضربنى (يضرب كامل بحساب).

كامل: يا معلمى أنا مضربتكش.

الأب: أمال وأنا بأشرب الكاس ايه الخبطة اللى نزلت على ظهري؟

كامل: انت لما شربت الكاس الطراوة طلعت من ظهرك لأن الزبيب المحوج يطلع الطراوة من الظهر (يملا كاس) محبتك يا معلمى.

الأب: بالشفاء.

كامل: (يكون وضع الكاس على فمه. العاشق يطوسه على ظهره كامل يكشر ويتألم ويضرب الأب) ازاي يا راجل تضربنى؟

الأب: لا، يا ابنى أنا موش بضربك، إنما بيتهبألك زى ما تهبألى.

كامل: (بعد كام مرة) لا يا معلمى. لازم نعمل محبة سوا. (يملا الكاس ويعطيه للأب وهو يسك الزجاجة. وكل منهم يسك يد الشانى باليد الفاضية بالشراب تنزل عليهم طوستين. كامل ينظر خلفه) عفريت يا معلمى.

الأب: (يقوم مفزوع. العاشق يفضل يشاور لهم بيده من الاتون كأنه يخوفهم. ثم يغطى على نفسه. الأب يكون ارتكن على جهة الكوليس ويفضل يرتعش ويسأل كامل) ايه يا كامل، ايه كامل؟ كامل: عفريت يا معلمى.

الأب: (بهمة) اطل خليك قاعد عليه نكتمه (ويدخل جرى على البيت).

(١) لم أشر على أصل هذه الكلمة فى اللغات الأوروبية، وإنما واضح أن المقصود بها الباب السحري الذى يستخدم لإخفاء الممثلين حين تقضى حاجة المسرحية، أى البير كما يقول النص.

كامل: معلمى راجل عيبط. فاهم أنه عفريت صحيح. وهو رجل مغفل. فأنا اشرب تلك الزجاجة وادخل اتخاف معاه، وأخذ حتى منه بالقوة. (يجلس جهة الكوليس على اليمين ويملا الكاس ويوضعه جنبه على يمينه. يدخل العاشق يشربه. كامل يسك الكاس ويوضعه على فمه ليشربه فلا يجد حاجة. فينظر لولد بسيط متفرج جالس أمامه يقول له: انت شربته. آه يا حرامى. منيش قاعد فى الحتة دى. (ينتقل جهة الكوليس من الشمال. ويجلس ويملا الكاس ويوضعه بجواره ويوهم أنه بيحبيب قطعة فرخة من المقطف بعدها يسك إلماس ويوضعه على فمه ليشربه فيجده فاضى) يوه. حتى الحتة دى فيها حرامية؟ (ينتقل جهة الكوليس اليمين ويجلس ثم ينظر للشخص الذى كان قال له انت سرقتك ويقول له: انت لسه قاعد هنا، وأنا مقعدش هنا. ثم يقوم ويجلس فى وسط المرسح ويملا الكاس ويوضعه بجواره ويوضع طربوشه فوقه.. ويقول: «ايوه الحتة دى مغيبهاش حرامية» يكون العاشق دخل أخذ الكاس الأضلى ووضع كاس به دقيق. كامل يسك الكاس ويجى يشربه ينفخ فيه فيعفر وجهه بالدقيق ثم يقوم واقفاً قائلاً: يا معلمى).

الأب: «من الداخل» مالك يا ولد يا كامل.

(يخرج يجد وجهه ابيض. يتخوف منه. وكامل يعمل له بخ بخ. بمعنى انه عفريت. أخيراً يسأله:) انت كامل؟ أمال وشك معفر من ايه؟

كامل: كنت شغال فى وابور الدقيق.

الأب: آه يا ابن الحرام. خوفتنى. حصلنى على البيت (يدخلوا.. يخرج العاشق)

العاشق: الحب بهدلة لما انده حبيبتي اكلمها. «عند بابها» يا ست بديعة. (يرد عليه كامل بصوت انائى «انثوى» ويخرج له. ويمسكوا بعض إلى أن يتوسطوا المرسح) أنا حبيبتي غليت من ابوكى وكامل، فمن فضلك ادينى بوسة. (ينظر يجد كامل. يعمل طبلون. كامل يطوسه. العاشق يجرى إلى أن يخرج وكامل ويدخل البيت).

ثمرة: يدخل العاشق ينده: ست بديعة. (يخرج له كامل).

كامل: عاوز ايه يا ابن الكلب.

العاشق: بس ست بديعة عندها الدور الوسطانى فاضى بدى أأجره.

كامل: الوسطانى بتاع ملعمتى؟

العاشق: ايوه.

كامل: مؤجره أنا يا مونشير.

العاشق: طيب الدور الفوقانى.

كامل: والتحتانى. (يطوس العاشق. العاشق يجرى وكامل يستخفى جهة الباب الذى يطلع منه العاشق).

العاشق: معلوم. ما دام، ادخل وامشى بالعافية لازم يسمعنى. فأحسن امشى بوشوئش. (يمشى خطوة خطوة وكامل وراء رجل رجل. العاشق يمشى خطوتين والثالثة ينط لورا. يكون كامل رجع لورا. وهكذا ثلاث مرات. ثم أنا العاشق يشعر بأن كامل وراءه فيقول: بقى أنا خايف من كامل أفندى ليه. وده قريب واحد غنى فى بلاد الترك بيعت له معى ساعة وكتيينة ذهب. فأول ما يقابلنى أقدم له الساعة والكتيينة بتوعه (ويفضل يمشى ويلفق كلام إلى أن يجى جنب الكوليس الذى هو خارج منه ويقول: سعيدة يا سى كامل).

كامل: (يقف باهت ثم يرمى الصرمة من يده بالقوة ويقول) لازم استنائه هنا. (يستخبأ جهة

الكوليس)

العاشق: (يدخل ويقول لكامل) ادينى شايك.
كامل: وأنا شايك. (يهرب العاشق وكامل يقف على بيت معلمه قائلاً: يا معلمى! الأب: مالك يا ولد؟
كامل: بقى يا معلمى كل ساعة الرجل ده يجى هنا وخاوتنا.
الأب: استنه هنا. (يدخل).
كامل: معلمى بقى عنده دم يا جدعان.
الأب: (يخرج ومعه بندقية يعطيها لكامل) اسمك البندقية دى (لكامل يسكها) شوفها معمرة؟
كامل: (ينفخ فى قم الماسورة) معمرة.
الأب: ايش عرفك؟
كامل: بتنفس.
الأب: هي يا ولد البندقية لما تنفس تكون معمرة؟
كامل: تكون فاضية.
الأب: اسمع يا كامل لما يجى الرجل ده هنا ترفع الديك وتضربه.
كامل: ديك ايه، قبيها ديوك؟
الأب: يعنى الزناد يا ولد.
كامل: مفيهاش فراخ؟
الأب: لا يا ولد. فراخ ايه. (يدخل. كامل يجلس فى وسط المسرح. العاشق يتأوب. (١)).
كامل: صاحى. (العاشق يتأوب مرة أخرى) صاحى (ثم ينام كامل. يدخل العاشق. يسرق البندقية ويضع له مقشة يد، يكون مربوط فى قشها بارود. ثم يولع البارود).
كامل: (بصحة على ضرب البارود ويشاور بيده) بى بى. (كلام بهمة).
الأب: (يدخل. يتخوف من ضرب البارود. ويعمل حركات مع الخوف. وبعد انتهاء ضرب البارود) أنا مديلك بندقية بطلق واحد، وایه ده كله؟
كامل: دى بطلقات.
الأب: اياك أنت تمث يا ولد؟
كامل: ابوه، يا معلمى.
الأب: ادخل البيت يا ابن الحرام، وأنا أخلى بالى من الشباك (يدخلوا)
العاشق: (يدخل) أنا سمعت إن واحد ضابط عاوز يجوز البنت دى قام من بلده يخطبها. فأنا أروح على المحطة استناه وأعمل معه ملاعيب (يخرج ويدخل الضابط ووراء العاشق، شایل له بقجة يوضعها بجوار الستارة النازلة بالقرب من الباب الذى دخلوا منه بمقدار متر. ثم أن الضابط يطلع قرش صاغ يعطيه للعاشق الذى شايكه البقجة).
العاشق: (يعمل زى الجعيدة) ارش ايه ويتاع ايه؟ ادينا اجرتنا زى الناس.
الضابط: قرش من المحطة لحد هنا، موش مكفيك؟ هات القرش (العاشق يعطيه القرش).

(١) المفروض طبعاً أن يتأوب العاشق خارج المسرح.

ويأخذه الضابط) روح بقى ملكش عندى شى، أحسن انده للبوليس يخذك.

العاشق: طيب هات القرش يا سيدى.

الضابط: (يعطيه القرش. يأخذه ويقف. يلتفت الضابط بجده واقف) واقف ليه؟

العاشق: ادينى خارج حالا (ويقف ينظر للضابط نظرات غضب).

الضابط: (يلتفت يجد العاشق) انت برده واقف! يا بوليس! يا بوليس! (العاشق يخرج) أنا

جيت هنا مخصوص لأجل أجوز بنت الرجل العجوز صاحب البيت ده (يخبط على الباب)

كامل: بقى يا ابن الكلب كل ساعة خاوتنا كده؟ (يسحب الصرمة ويخرج فازع على الضابط.

وعندما يجده الضابط يضرب له سلام بالصرمة، ويقف مرتعش قائلاً) أنا موتوش. معلمى اللى

موته. (عند خروج كامل يكون الضابط مستعد. يسحب السيف وعندما يجد كامل صاحب الصرمة

يفزع عليه بالسيف وعندما يسمع من كامل قوله معلمى اللى موته يقول:)

الضابط: انتم بتموتوا ناس هنا؟ فين معلمك؟

كامل: جوه.

الضابط: انده له؟

كامل: (يقف على الباب ويقول) معلمى، اطلع موت (الأب يخرج يجد الضابط يرتعش.

كامل يكون واقف خلف الضابط يشاور للأب بمعنى: ادخل. الأب يفضل ينتظط بظهره إلى أن

يدخل. الضابط ينظر لكامل).

الضابط: معلمك فين يا ولد؟

كامل: دخل.

الضابط: انده له؟

كامل: يا معلمى. (الأب يخرج. يرتعش أمام الضابط كامل من خلف الضابط يشاور للأب

بمعنى ادخل. الأب يفضل ينتظط إلى أن يدخل).

الضابط: فين معلمك؟

كامل: دخل.

الضابط: لازم أروح أجييه بنفسى. (يدخل يسك كم جبة الأب ويخرج ويقفوا على حرف

المரசج وجههم للناس والضابط يكلم الأب قائلاً: يا عم انت بتدخل البنت ليه؟ يكون الأب قلغ الجبة

ودخل بيته. الضابط ينظر للأب يجد الجبة يستعجب ثم ينظر لكامل يجده بيشاور).

الضابط: هيه. بقى انت يا ابن الحرام اللى بتسلطه. تعالى هنا (يسكه. يوضع وجهه بقورته

فى حرف الكوليس). ان شفتك شلت وشك من هنا أوريك. (كامل يلزق الطربوش على حرف

الكوليس وينظر للضابط ويشاور بصباعه على الطربوش. ثم أن الضابط يدخل يجيب الأب ويوقفه

بينه وبين كامل. كامل يغمز الأب بيده. والضابط يكون بيكلم الناس الأب عندما يغمره كامل يهرب

من وسطهم. الضابط ينظر على الأب فلم يجده يقول: «عجيبة على الرجل ده». ويدخل يجيب الأب.

يوقفه جنبه وهو يقف فى الوسط. كامل ينظر للأب فيدخل البيت، ويكون بيغمز الضابط، يحسبه

الأب. الضابط يسأل كامل):

الضابط: بتعمل كده ليه يا ولد؟

كامل: يحسبك معلمى.

الضابط: هيه. اياك انت بتسلطه يا ابن الحرام. طيب. أنا أوريك. (يدخل يجيب الرجل) انت

يا رجل خايف ليه؟ انى جى أجوز بنتك.

الأب: يب يب (كلام بتفخيم. يمسك العصاية يخبط بها) لازم أوريكم يا أولاد حارتنا كل العذاب. نسيبي ضابط. يا ولد يا كامل. هات الجبة ليسهالى.

(كامل يجيب الجبة. يلبسهاله فى العالى. تكون يدين الأب فى الواطى. وإن كان يلبسهاله فى الواطى تكون يدين الأب فى العالى. أخيراً كامل يلبس الكم الشمال فى ذراعه الشمال والأب يلبس الكم اليمين فى اليمين. ويلفوا إلى أن يبقى وجههم فى وجه بعض. أخيراً الأب يكلف كامل باستحضار البنت. فيحضرها. يأمرها بزواج الضابط. تتوقف لأنها تحب عاشقها. فيبهو هو عليها الأب ثلاث مرات. يكون كامل هو هو على الضابط ثلاث مرات. المقصود: الأب يوضع يد البنت فى يد الضابط ويقول: انتم الآن زوجان، فلكم الهناء الدائم. ويأمرهم بدخول البيت. ويدخل هو وكامل خلفهم. يدخل العاشق).

العاشق: ازاي الضابط ده ياخذ حبيبتي، وأنا أموت بحسرتها؟ (ينظر يجد بدلة الضابط) ونسى بدلتة؟ لما ألبسها وأطلع على جتة أبوها البلا. (يلبس البدلة ويخبط الباب. يخرج كامل) فين معلك؟

كامل: جو البيت.

العاشق: انده له. (كامل يتده له. الأب يخرج. ينظر العاشق ويرتمش لأن العاشق لابس بدلة الضابط. فيتخوف منه). فين بنتك يا رجل؟

الأب: جو البيت.

العاشق: أنا هدى أجوزها؟

الأب: حاضر. انده لها يا كامل. (كامل يتده لها. تدخل). أجوزى ده.

البنت: رايحة أجوز كام يا ابويا؟ (العاشق يظهر لها وجهه جيداً فتعرفه أنه حبيبها) أيوه أجوزه.

الأب: (يوضع يدها فى يد العاشق) جوزناكم.

(فيدخلوا البيت. وفى البيت يلطشون السيوف على بعضها هو والضابط كأنهم بيتحاربوا. أما الأب وكامل: يخرجون أمامهم يرتعشوا كأنهم خائفين. ثم أن الضابط والعاشق يخرجون فى المرحس ويتحاربون وفى أثناء حربهم الضابط يقول للعاشق: انت مين؟ من أى أورطة؟ من أى بلك؟ والعاشق يبدى أمامه همهمة ودمدمة. وهو يقلع فى البدلة إلى أن يقلعها كلها فيسلم على الضابط قائلاً: سعيدة. ويخرج. هنا الضابط والجميع يقفوا مستعجبين. ثم أن الضابط يويخ الأب:)

الضابط: ازاي يا رجل ولد زى ده يضحك عليك؟

الأب: الحق على هدومك. ليسهم فحفت منهم.

الضابط: تانى مرة إذا جه واحد زى ده، انده على. (يأخذ البنت ويدخل. يدخل الأب ويقول لكامل هات البدلة. كامل يلبس البدلة ويخبط بالسيف على الباب: يخرج له الأب يجده الضابط. يتخوف منه)

الأب: عاوز إيه؟

كامل: أنا جنى نار. وعاوز أجوز بنتك.

الأب: طيب. (يدخل يجيب البنت) أجوزى ده.

البنت: رايحة أجوز كام؟

الأب: (يمسك يدها بالعافية ويضعها فى يد كامل). جوزناكم. (كامل يأخذ البنت ويقصد بها باب الخروج) رايح بها فين؟

كامل: رايح بها للوكاندة.

الأب: لا. بنتى لا تتجوز إلا فى بيتى.

(بعد مناوشة من هذا القبيل يقصد كامل بيت الرجل ويقول للناس: «الضابط جوه. دلوقت يحاربني يا جدعان». ثم يدخل والبنت فى يده. يحصل بينه وبين الضابط تلاطش بالسلاح، حتى تسمعه الناس. هنا الأب يسمعه يقف يرتعش. أما كامل والضابط يخرجون بالمرسح ويتحاربون. كام لطش. وفى أثناء الحرب كامل يكون يقلع ملابس الضابط. وعندما يتضح أنه كامل الضابط يضحك ويويخ الأب:)

الضابط: حتى خدامك بيضحك عليك.

الأب: الحق على هدومك المبعزقة فى الشارع. (لكامل). دخل الهدوم يا ابن الحرام (البنت تدخل والضابط وراها. كامل يحمل الهدوم ويدخل وراهم. (الأب يقول للناس) إن ما كنتش بنتى كنت لبست البدلة أنا الآخر. نكتة. (ويدخل يظهر العاشق).

العاشق: بقى حبيبتي أجوزت، وعملت الحيل التامة لكوني أجوزها مقدرتش، وعيشتي دى قلتها أحسن. لازم أموت نفسى وأرتاح. (يمسك سكينه ويشاور لضرب نفسه. يخرج عليه رجل كبير مسن)

الرجل: رايح تقتل نفسك عمداً ليه يا ابني؟

العاشق: وانت، ماذا يعنيك؟

الرجل: بس قلبى عليك.

العاشق: أنا بحب واحدة وهى تحبني. وعملت كل الوسائط لجوازها فلم يقبل والدها. لأننى فقير. وزوجها لشخص آخر، فمن زعلى مرادى أعدم نفسى وأرتاح.

الرجل: لا يا بنى. حرام قوت نفسك. خذ تلك العصاية وهى تنولك مرغويك.

العاشق: (يمسك العصاية ويرميها) خذ يا شيخ.

(إلى هنا ينتهى النص المدون. ولكن من السهل التعرف على بعض ما كان يجرى بعد ذلك، لأن دخول الشيخ لمساعدة العاشق عن طريق عصا مسحورة كان ثمة معروفة فى مسرح الارتجال. تجد هذه النمرة موصوفة بشئ من التفصيل فى الإضافة التى أدخلت على وصف دور الأب فى فصل خياطة وخياطة. انظر الصفحات التالية).

فصل:

الجزمجي اشكازى عبده

(مناظره: كوتشينه. كورة. ورق كرتون لأجل الضرب. تربيضة عليها فردة جزمة قديمة. شاكوش. الموضوع: تفتح الستارة عن تربيضة موضوعة وعليها عدة جزمجي. يدخل العاشق)

العاشق: أنا بحب بنت صاحب البيت ده حب زايد. لما انده لها أطفى شوقي. (ثم يغنى قصيدة. تخرج البنت تسلم عليه باشتياق). أنتم بردو سكتنوا الدكان دى. أنا مراراً يقول لك متسكينيش الدكان دى لأنى كل ما آجى هنا بختشى.

البنت: أمى اللى سكتتها. وأنا لازم أعمل حيلة على الساكن لما يعزل. (تدخل الأم).

العاشق: (يدعى أنه من رجال الصحة). ايه الوساخة دى. أنا لازم اكتبك مخالقات. كلام هت. وعند خروجه يسلم على البنت).

الأم شكشوكة: (تضرب البنت) خشى خشك خاشش. (يخرجو. يدخل الجزمجي).

الجزمجي: خلى المراكيب تثبت فى حوافرنا ولا تنام إلا جاتعاً حافى

ما بين طرفه عين وانتباهتها ينقلب الانسان من اسطى إلى اسكافى
أنا كنت رجل صاحب ورشة كبيرة، وفضلت الصنایعية تاكل منى، والزمان ياكل منى لما صبحت على طرايط الفقر. (يدخل عليه رجل عجوز).

العجوز: ايه. فلقت الحيطان. قلعت السبيان. قلقت الجيران، يا ابن الحرام. يلعن أبو حلمة نيقة مشمشة تفاحة برقوقة مناخيرك يا.. يا.. يا (يفتح شفايفه بمعنى أنه ييشم ويحرك وسطه وينهز). هنا الجزمجي يستعجب. العجوز يعيد الموضوع تانى. يستعجب الجزمجي العجوز يعيد الموضوع ثالثاً).

الجزمجي: يا عم العجوز!

العجوز: عم؟ جاك عم الذهب.

الجزمجي: يا أبويا العجوز!

العجوز: جاك بو. (وهلما، من هذا القبيل)

الجزمجي: (يحكى للعجوز حكاية أنه كان رجل صاحب ورشة والزمان غدر به حتى اشتغل اسكافى).. وكل ما أجيب ولد صبي وأفوته فى الدكان وأروح أجيب شوية وشراش وأرجع أجده سرق الجزمجي الموجود فى القالب ومشى. وأدى سبب زعلنى يا عم.

العجوز: بس كده؟ قلنى وأنا أروح أجيب لك ابنى.

الجزمجي: روح هاته.

العجوز: يا أخى روح. هاته؟ مربوط على الطوالة؟ هاته؟

الجزمجي: آمال ايه يا عم؟

العجوز: قل لى من فضلك واحسانك ولطافتك وخفاقتك روح هات ابنك.

الجزمجي: طيب يا عم. من فضلك واحسانك، ولطافتك، وخفاقتك روح هات ابنك.

العجوز: أجيب ابنى يشتغل عندك؟ رايح يمشى على ايه؟

الجزمجي: يمشى على الأرض.

العجوز: ابنى؟ آه يا حمار. أقل ما يكون موش تفرش له حرير من بيتى لحد هنا.

الجزمجي: يا عم العجوز، هو ابنك رايح يشتغل عندى صبي وإلا أحطه على الرف؟

العجوز: طيب لما يقول لك: عطشان، تسقيه فى ايه؟

الجزمجي: أسقيه فى القلة اللى بشرب منها.

العجوز: أما الجزمجي مجنون. أقله كمان موش تسقيه فى حوض بللور مملوء بماء الورد.

طيب لما أجيب ابنى وتقعده على الكرسي ويجى على وشه الطير، تعمل ايه؟

الجزمجي: اعمل له ايه؟ يجى على وشه، على وشك زى بعضه.

العجوز: أقله يا بو عقل تخن، موش تحجيب له ناموسية توضعها عليه.

الجزمجي: يا عم العجوز، أنا عاوز ولد صبي، موش عاوز عروسة.

العجوز: يا عبيط، أنا ابنى نعماعى. ابنى شلبى. ابنى مريى، من ذوى العلوم. يعرف من اللغات تسعين. بالك ابنى لما يجى هنا عندك فى الدكان، تبقى الجزم نازلة على دماغك زى المطر.

الجزمجي: جاك جزم على راسك. قول يعنى: الزباين تجى عندك كتير.

العجوز: ايوه. يجوا عندك بالزوفة.

الجزمجي: طيب يالله نروح نجيبه.

العجوز: بس من فضلك قمشى خطوة خطوة.

الجزمجي: يالله.

العجوز: (يرفع رجله، ثم يلتفت للجزمجي ويقول بزعمق) ايه؟ ماشى زى الحمار.

الجزمجي: ماشى زى ابوك. يا ابن الكلب أنا لسه حظيت رجلى؟

العجوز: على مهلك. (ثم يرفع رجله ويلتفت وراءه) ايه، ماشى زى الطور.

الجزمجي: (يكون رافع رجله ويشير عليها ويقول) أهيه، لسه ماحطتهاش على الأرض.

حتى اسألك الناس.

العجوز: على مهلك من فضلك. (يرفع رجله ويلتفت وراءه) ايه؟ ماشى زى العجل.

الجزمجي: (يكون رافع رجله) لسه مائزلتش على الأرض. (بعد ثالث مرة يمشى العجوز لحد الكوليس).

العجوز: يا كامل. (لحد ما يتأوب كامل. يرجع العجوز بفرغه مخضوض) الحمد لله.

سليمة. برده سليمة.

الجزمجي: ايه، جرى ايه يا عم العجوز؟

العجوز: اسكت. اسكت. ابنى صحى.

الجزمجي: وايه يا عم إذا كان صحى.

العجوز: اسكت أحسن بضرنا. (ثم يرجع لحد الكوليس ويقول) يا كامل يا ابنى.

كامل: آيه ليا ابويا. جيت لى الحمار؟

العجوز: آه. (يرجع جرى يقول للجزمجي) اعمل معروف واعمل حمار قد نصف ساعة.

الجزمجي: حمايه يا عم. أنا عاوز ولد صبي للدكان، موش ولد مدلع.

المعجوز: (يرجع لحد الكوليس) يا كامل. (يخرج كامل)
كامل: ايوه.

المعجوز: تعالى يا ابني اشتغل جزمجى عند الراجل ده.
كامل: طيب يا ابويا.

الجزمجى: تشتغل بأى كيفية؟

كامل: بالدقيقة، اشتغل. بالساعة، اشتغل. باليوم، اشتغل. بالجمعة، اشتغل. بالشهر، اشتغل. بالسنة، اشتغل.

الجزمجى: كويس، طيب تشتغل الدقيقة بكام؟

كامل: بتسعين فرنك.

الجزمجى: طيب وفى الساعة بكام؟

كامل: بسبعين فرنك

الجزمجى: كويس. بقى تشتغل فى الدقيقة بتسعين فرنك وفى الساعة بسبعين فرنك. طيب. وفى اليوم بكام؟

كامل: خمسين فرنك.

الجزمجى: طيب وفى الجمعة بكام؟

كامل: عشرين فرنك.

الجزمجى: طيب وفى السنة بكام؟

كامل: بعشرة فرنك.

الجزمجى: كويس خالص. طيب، وكل خمس سنين تاخذ كام؟

كامل: نبقى تتحاسب.

المعجوز: هات أجرة ابني.

كامل: الأجرة لى.

أبوه: لى «يتشاجروا. يدخل الجزمجى وسطهم. كامل يطوسه».

الجزمجى: (يخرج) وأنا اتبع من الاثنين اللى دخلت فى وسطهم «يلتفت لكامل» الأجرة لك (ويلتفت للأب) لك. (وهلم. أخيراً الأب يخرج. الجزمجى لكامل) ابوك بيتقول انك تعرف تسعين لغة؟

كامل: نعم.

الجزمجى: تعرف فرنساوى؟

كامل: لا.

الجزمجى: تعرف انجليزى؟

كامل: لا.

الجزمجى: تعرف تركى؟

كامل: لا.

الجزمجى: تعرف طليانى؟

كامل: لا.

الجزمجى: امال تعرف ايه؟

كامل: اوريك اعرف ايه. «ويقمص بالموشح وينهق، ويرقص، بمعنى انه حمار».

الجزمجى: «يضربه» بطل اللغة دى.

كامل: «يعيط» يحرق ابوك يا ابويا. أنا طول عمري ما اشتغلش اهدأ.

الجزمجى: (يجلس على كرسيد) شوف. قمشى كده. ثم تحود كده. وتطلع كده. تلاقى قدامك باب. تفتحه وتجييب منه كرسى ونجى.

كامل: احوذ على الطلعاية. وانزل على النزلاية. اشوف العلواية. وانزل على الدحدوراية. اجيب كرسى واجى. (يجيب الكرسى)

الجزمجى: اقعد عليه. (كامل يجلس من فوق على خزانة الكرسى) موش كده يا ابن الحرام. اقعد من تحت (كلام بخلق. كامل يجلس على الأرض) يا واد فوق الكرسى. (كامل يقعد على خزانة الكرسى) تحت الكرسى. (كامل يجلس على الأرض) فوق الكرسى. (كلام بخلق) اقعد فى الدور الوسطانى. (كامل يجلس كالعادة. الجزمجى يعطيه فردة جزمة) امسح الوش. (كامل يمسخ وشه) بتعمل ايه يا كامل؟

كامل: يمسخ وشى.

الجزمجى: (يضربه) يا حمار، أنا بقول لك وش الجزمة. (يضربه) امسح البوز. (كامل يمسخ بوزه) بتمسح ايه؟

كامل: بتقول لى تمسخ البوز؟

الجزمجى: يا حمار أنا بقول لك على بوز الجزمة. اتعلم يا ابني تبقى كويس. (يقوم) خلى بالك يا كامل، احسن رايح مشوار (وحين يمشى يقول كامل:)

كامل: معلمى: هات لنا المسامير طول عشرين سنتى لأجل بوز الجزم. هات لنا طول خمسين سنتى لأجل كعب الجزمة الستاتى. هات لنا رشاش علشان نلرزق بمباغ الجزمة النحاس. «فر» لما تروح لمراتك سلم عليها وقول لها: جيت واحد صنايعى خفائقى.

الجزمجى: يا ولد. ابن الحرام. عيب عليك. اختشى شويه. (يمشى ويوضع يده على قورته) نسانى اين الحرام أن أوصيه على البنت الفاجرة (يرجع لكامل) تعرف الشباك ده اللى فى البيت ده؟ موجود فيه بنت فاجرة اوعى تكلمها لأنها سبب خسارة الدكان والصبيان (يخرج كامل يقعد يشتغل. تخرج البنت).

البنت: كل ما أخرب الدكان دى. تعمر تانى. فأنا لازم اتسبب فى قفلها (لكامل) انت، يا ابن الجيران!

كامل: نعم، انت يا بنت الجيران.

البنت: انت اسمك ايه؟

كامل: قبلة انتى اسمك ايه؟

البنت: قللى انت قبلة؟

كامل: قولى لى انتى قبلة؟

البنت: لا، انت الأول.

كامل: اسمى كامل.

البنت: وأنا اسمى بديعة. كامل. كامل. كامل.

كامل: بديعة. بديعة. بديعة. (كل منهم يدور بالمرسح).

البننت: انت صناعتك ايه؟

كامل: جزمجى.

البننت: أنا عاوزة جزمة.

كامل: على راسى. «يجلسها أمامه على الكرسي ويأخذ رجلها على حجره» عاوزة جزمة البوز من ورا والكعب من قدام؟ وإلا أعملك مفتوحة من تحت ومقفولة من فوق؟

البننت: مفتوحة من تحت يا كامل.

كامل: على عيني (ويدور على القياس. يدخل الجزمجى يجد كامل مع البننت. يعمل طبلون وإشارة).

الجزمجى: أنا باقول له اوعى تلك البننت دى وهو برده يعمل كده؟ أنا أوريه. (يسك كتف البننت) ادخل بيتك. (تقوم البننت يجلس هو على الكرسي ويدرجه على حجر كامل) قيس. كامل: هيه الرجل اتغيرت؟ (ينظر يجد الأسطى هو الجالس على الكرسي فيمسكه من رجله ويرميه على الأرض بكرسيه بحاله. الجزمجى يقوم يضرب كامل. كامل يعيط).

الجزمجى: بص فى الجزمة!

كامل: عين فيك وعين فى الجزمة.

الجزمجى: أنا يا ابن الحرام بقول لك اوعى تكلم البننت دى ابدأ، سامع؟

كامل: حاضر يا معلسى. (يخرج الجزمجى) اظن البننت زعلت. لما أئده لها (يقف أمام منزل الجيران) انت يا بنت الجيران (البننت تخرج) انت اسمك ايه؟

كامل: وانتى اسمك ايه؟

البننت: اسمى بديعة، وانت اسمك ايه؟

كامل: اسمى كامل.

البننت: (تلف بالمرسح) كامل، كامل، كامل.

كامل: (يلف بالمرسح بديعة، بديعة، بديعة.

البننت: تلاعننى الكوتشينه؟

كامل: من ايه لايه؟

البننت: من جزمة لجزمة

كامل: لا، من بوسه لبوسه.

البننت: لا يا اخويا.

كامل: بخطر ك يا اختى.

البننت: أنا داخله بيتنا.

كامل: على كيفك.

البننت: (أخيراً). طيب، من بوسه لبوسه. (يجلس كل منهم على ركبته ونصف ويلعبوا.

يدخل الجزمجى. تقوم البننت)

كامل: ٤، بقوا ٩، بقوا ١٦ فورة (ينظر يجد الجزمجى. يعمل طبلون).

الجزمجى: كده يا ابن الحرام؟ أنا موش قلت لك اوعى تكلم البننت دى (يضربه) لما ادخل استخفى هنا واشوف رايح يعمل ايه مع البننت دى. (يدخل البننت يقلد صوت حريمى). يا حبيبى يا

كامل. يا روحى يا كامل.

كامل: (يفتكر أنه البننت) يا روحى يا بديعة. يا عيونى يا بديعة.

الجزمجى: (يخرج) آه يا ابن الحرام، يا روحى يا بديعة. يا عيونى يا بديعة (يضربه ويدخل تانى منزل بديعة دون أن يراه كامل ويقول) يا روحى يا كامل، يا حبيبى يا كامل.

كامل: (يعرف صوته ويحذفه بجميع الأشياء التى على التريزة).

الجزمجى: آه، يا ابن الكلب، لازم أروح أشد أبوك من دقته (يخرج. تدخل البننت)

البننت: يا حبيبى يا كامل. يا عمرى يا كامل.

كامل: روحى يا بنت الكلب يا قونطجية (البننت تعيط) مسكينة يا جدعان، انتى عاوزة ايه؟

البننت: اقولك، نجى نلعب الكورة، من قلم لقلم؟

كامل: وأنا قبلت.

البننت: (تمسك الكورة) هيه.

كامل: ايه ده يا بنت؟

البننت: لعب كورة.

كامل: ده، لعب سرير يا بنت الكلب.

البننت: (تمسك الكورة) آن - دى ترواه. هيسلا (تحذف الكرة. تقع من كامل. تضربه قلم.

كامل يسك الكورة ويقول: آن - دى ترواه. ويحذف الكورة تلتقطها البننت وهلم. كلما البننت حدثت

كامل تقع منه الكورة، وهو كلما حذفها تلتقطها ٣٠ مرات. وثالث مرة كامل يسك الكورة).

كامل: بقى كل مرة تلتفتها؟ لما أحودها علشان أضربها قلم. (يحذف الكورة. تكون

شكشوكة مقبلة نجى الكورة فى عينها. توضع يدها على عينها).

شكشوكة: آه يا عيني. (يدخل الجزمجى يترجاها ويوبخ كامل).

الجزمجى: لما أروح أجر أبوك (يخرج والحزمة وراه).

البننت: (تدخل) كامل!

كامل: روحى يا قونطجية.

البننت: معلش. الحق على.

كامل: عاوزة ايه؟

البننت: نلعب أم عميش؟

كامل: أم عميش دى ايه؟

البننت: تغمى عينيك وأنا أغمى عيني ونلعب.

كامل: طيب يالله نلعب. (البننت تغمى عين كامل ويجلسوا على ركبة ونصف).

كامل: أم عميش؟

البننت: عاوز ايش؟

كامل: ايش ضايح لك؟

البننت: ابرة وخيط.

كامل: علشان ايه الابرة والخيط؟

البننت: علشان نخيط كيس.

كامل: علشان ايه الكيس؟

البننت: علشان نحوش فيه فلوس.

ملاحظات:

(١) حنة شايف الشباك ده فيه بنت.

كامل: حلوة؟

الجزمجي: وانت مالك يا ابن الحرام. بتسأل حلوة أو وحشة؟ (بضره)

(٢) بعد لعب الكوتشينة وضرب الأسطى فى كامل يوضع الكوتشينة فى عبه. يسأله:

الأسطى: حظيت الكوتشينة فى عبك ليه؟

كامل: يمكن تيجي تلاعبنى تانى! (بضره الأسطى. مفهوم؟).

فصل:

البندوق

(تفتح الستارة عن مدوسة داخل أود المسرح، ومعلمها كامل. يدخل رجل عجوز. يقول جملة: أنه غنى، أما هزلية أو جد).

العجوز: .. وعندى ولدين، الأصغر منهم فهم جد، والأكبر عبيط. وجيتهم المدرسة هنا عند المعلم كامل. إنما هو مبسوط من الأصغر وزعلان من الأكبر. فأتنا جيت أوصيه على الأولاد. (ينده) يا معلم كامل. (نمر، حتى يخرج كامل يسلمون على بعض. وكامل يشكى من الأكبر).
كامل: الولد ده بظال، ودائماً يشرب الخبير ويأكل الكتب والكرايس. فخذ، موش عاوزه عندى.

العجوز: ما تزعلش يا معلم كامل.. وأعمل معروف ربيه انت، لأتلك معلم ماهر. ولك على تحضر لى الأولاد هنا، وأنا أضرب الولد العبيط علقة جامدة. (ينده للعبيط. يخرج شخص وجهه منقرش بالبرية الحمرا والسودا والبيضا، وحافى وفى رقبته مقطف حامل به كرات وفجل ولغت وعيش وجينة ولين وسجاير وهو يأكل من هذا وهذا ويجعر).

العبيط: هات مليم علشان اشتري طعمية؟

الأب: بقى يا ولد الأكل ده كله معك، ولسه عاوز أكل؟

العبيط: (يجعر، وينام فى الأرض ويجعر ويرقص، أخيراً:).

الأب: طيب قوم وأنا أعطيك مليم. بس قولى تعلمت ايه؟

العبيط: ب بويا بو، يا يا دقنك زى الكوسا يا. ألف لا شئ عليها، دقنك شخرا عليها.

الأب: (لكامل) ما شاء الله. دى علومك اللى بتعلمها للأولاد، يا معلم كامل.

كامل: علشان ايه الفلوس؟

الهنث: علشان تشتري بهم طوب.

كامل: علشان ايه الطوب؟

الهنث: علشان نبني حمام استحمى فيه أنا وأنت يا حبيبى. (يدخل العاشق. يحط أيده فى ايد الهنث ويأخذها يدخل البيت. يدخل الجزمجي يجلس بدل الهنث).

الجزمجي: أم عميش؟

كامل: الصوت اتغير يا جدعان.

الجزمجي: عاوزه أيش؟

كامل: ابرة وخيط.

الجزمجي: علشان ايش الابرة والخيط؟

كامل: علشان البلاوى.

الجزمجي: (بضره) لازم أجر ابوك من وشه. (يخرج. تدخل الهنث).

الهنث: كامل!

كامل: روى يا قونطجية. (تترجاه. يسكت)

الهنث: انت بتشتغل هنا بكام؟

كامل: بقرش صاغ كل يوم.

الهنث: تشتغل عندى كل يوم بخمسين قرش صاغ؟

كامل: اعمل ايه؟

الهنث: تشيل شوال قشر فستق وتأخذ خمسين قرش صاغ يومى.

كامل: علشان الفاصوليا. (المقصود. يرضى بذلك. تأخذه الهنث وتدخل البيت. يدخل الجزمجي).

الجزمجي: يا كامل!

كامل: روح يا ابن الكلب. أنا اشتغلت بنصف جنيه يومى. (تدخل شكشوكة).

الجزمجي: أزاى يا حرمة كل ما اجيب واحد صبى تخسروه؟ (هنا يخرج كامل شايل شوال داخله العاشق). ده ايه ده؟

كامل: ده قشر فستق.

شكشوكة: إن كان قشر فستق يكون من عندى. وإن كانت قصاصة نعال تكون من عندك.

نزل يا كامل (ينزلوا الشوال ويفرغوه يجوده العاشق). ايه ده؟

كامل: قشر قرنبيط.

شكشوكة: ايه ده يا بنتى؟

الهنث: حبيبى.

شكشوكة: حبيبك؟ شرفى راح. هاتوا لى سكينه اموت نفسى. يا خرابى، يا خرابى.

(هناك. أخيراً كامل يطوسها).

«تقفل الستارة»



كامل: ما دام أنه ولد قبيح وعقله تخين.. أسأل أخوه وهو ينبيك.

الأب: (يسأل الأصفر) تعلمت إيه؟

الأصفر: تعلمت جميع العلوم. أقول في النحو أو في الجناس العربى؟

الأب: قول في الجناس أولى.

الأصفر: طرقت الباب حتى كل متنى.

فلما كل متنى كلمتنى

فقلت لى أيا اسماعيل صبرا

فقلت لها يا أسما عيل صبرى (ثم يفسرها)

الأب: كويس خالص. ادخلوا بارك الله فيكم.

(هنا الأب يوصى كامل على الأولاد. يحضر أحد التلاميذ يشكى من العبيط قائلاً: البندوق شرب منى الحبر. وغيره يقول: أكل منى الورق. وغيره يقول: أكل الكراس. وهلم. من هذا القبيل. كل ذلك والأب يقول. معلش. بعد مناوشة يخرج الأب. ويدخل بعد برهة).

الأب: (ينده على المعلم كامل فيخرج له.) بس بدى احكى لك الحكاية، وخايف تزعل! كامل: لا، احكى.

الأب: بس عبارة صغيرة، اوعى تزعل!

كامل: لا، قول.

الأب: يعنى متزعلىش؟

كامل: أبدأ، بس احكى. (بعد مناوشة تطويل من هذا القبيل، الأب يطلع اثنين جنييه يعطيهم لكامل).

الأب: خد الاثنين جنييه دول على سبيل المحبة، واعزنى، لأنى معيش فلوس. كامل: دى العبارة اللي رايح أزعل منها، كنت أدبهم لى من الأول بدال الحدوتة الطويلة العريضة. (يخرج الأب ويدخل كامل المدرسة. يظهر الولد النبيه. اسمه فوزى. مثلاً.) فوزى: دلوقتى اعمل إيه؟ أنا حببت البنات خدامتنا وخلقت منها ولد. لكن خايف من أبويا. موش عارف اعمل إيه. ودلوقتى البنات تجي هنا. (تدخل عليه البنات. يسلمون على بعض بنظرات حب يخرج عليهم كامل يقف خلفهم ويعمل حركات بالإشارة. مستعجب. ثم يضرب برجله وراهم فالبنات تروح جهة كوليس والولد جهة كوليس).

كامل: الله، الله، يا موز. (الغضب للولد) إيه ده يا واد، يا كروديه؟

الولد: (يبكى بهزه، ورعشة) من قبيصة، من قبيصة سنة، سنة، وشهرين.. شهرين قلت لخدامتنا ادخلوا اكنتى الأودة.. اكنتسها.. الأودة.. وهى تكمل لك.

كامل: طيب، تكمل لى (يروح عندها) إيه العبارة؟

البنات: قال لى.. قال لى: اكنتى الأودة، كنستها. وقال لى أقلمى الجلاية التطفيفة. قلعتها. قلعتها. وقال لى: البسى قميص النوم. النوم. ليستة.. وهو يكمل لك.

كامل: وهو يكمل لك. (يتوجه إليه) إيه الحكاية؟

الولد: قلت لها اطلعى السرير. السرير. ظلمت. قرصتها قرصة خلقت ولد.

كامل: يا ابن الكلب، ابعد عنى احسن تقرصنى قرصة اخلف بغل.

الولد: اعمل معروف يا معلمى. خللى البنات بالولد هنا وأنا أعطيك عشرة جنييه شهرى. (ويتحایل عليه ويبوس يده، أخيراً يقبل كامل ويدخلهم فى أوده داخل المدرسة ويدخل معهم).

الأب: (يدخل) أنا جيت أشوف الأولاد (يظهر عليه العبيط).

العبيط: آه، آه، آه. (ويترقص ويتحرك مشاوراً بحركات) أخويا، خدامتنا، ولد صغير نونو، سنانة كبار.

الأب: إيه بتقول يا واد؟

البندوق: (يعيد الحكاية. وهكذا كام مرة).

الأب: ادخل المدرسة، وأنا أشوف إيه العبارة. (يدخل البندوق. الأب ينده) يا معلم كامل. (يخرج كامل، يسلم عليه بحركات.) يا معلم كامل: البندوق ابنى بيتقول لى أخويا، خدامتنا، ولد صغير، سنانة كبار. عم كامل. وده كلام مقتضاه وجود أسرار تخصنا عندك فى الأودة.

كامل: يا سلام! اسرار فى الأودة؟ اتفضل المفتاح (ويسحب المفتاح من عبه أو حزامه ويده بيده للأب ويرده تانى فى ملحه. وهلم: كلما كلمه الأب فى مسألة الأودة، يسحب المفتاح ويده للأب تانى. وهذه أمور بكش من كامل. يمد المفتاح ويرده، كأنه لم يكن عنده حاجة. بعد كام مرة الأب يصدق كامل، ويشخط فى البندوق يدخله المدرسة ويسلم ع المعلم كامل ويخرج. كامل ينده للولد والبنات).

كامل: أخوكم فضحنا وكان أمرنا رايح يكشفه أبوك، فلازم تخرجوا من عندى. (يترجاه الولد فلم يقبل).

الولد: شوف يا معلم كامل. أنا عندى مبلغ خمسة آلاف جنييه، فانا آخذ حبيبتي وأسافر فى قطر الساعة ٨ أو ٩. (يدخل عليهم البندوق).

البندوق: هيه شفتو. سمعتو. الساعة ٨ أو ٩. (ويشاور بيده، كمن يريد السفر قائلاً هو وو. وكأنه يصفر. فيضربه المعلم وهو يسوقه أمامه. ويدخلوا المدرسة ليستعدوا للسفر. يدخل الأب. يخرج له البندوق).

البندوق: أبويا، أبويا. (بحركات عم كامل.) أخويا، خدامتنا، ولد صغير. نونو. كبار. الساعة ٨ أو ٩. هو ده.. (حركة سفر الواپور).

الأب: إيه بتقول يا ولد؟

(بندوق يعيد الحكاية. هنا الأب يتيقظ، إذ يسمع صوتهم من الداخل يتكلموا فى مسألة السفر. فالأب يختفى جهه الكوليس. والبندوق بجهة كوليس من الصف الثانى. فيخرج كامل وفريد^(١)، والبنات حاملة الطفل الصغير. يدخلوا جهة المدرسة من الصف الثانى فينظر لهم الأب ويتأكد منهم ويقول لركى وهو البندوق: لما يخرجوا أبقى اضبطهم معى. فيخرج كامل وفريد والبنات فيجرى ضبطهم الأب بأصول مقبولة. ويجرى تبخير كامل:

الأب: هكذا شأن خوجات المدراس؟ تعلم تلاميذها درس العشق. (جملة).

(١) نسى مدون النص أنه كان اقترح فوزى اسماً للولد

كامل: اهنك واقع الخدمة سراح وخلف منها هذا الولد. (ويشير على الطفل) فضرورى تستر عليهم وتجوزهم ببعض.

الأب: لا، أنا لا أجوز ابنى خدمة، فعيب على شرفى.

كامل: أنا معلمه وأحب أن تستر عليهم وتجوزهم ببعض وتسمع كلامى. (بعد مناوشة، الأب يوافق.)

الأب: جوزهم انت. (فكامل يجوزهم بعض).

* ملاحظات:

(١) حنة منسية: عند استحضار الطفل أمام كامل، أول كلامهم يخرج عليهم البندوق قائلاً:

شفتو، شفتو، بموضوع عبط.

(٢) حنة أخرى: عند كامل ما يأخذ الولد الطفل، أمه وأبيه يطلبوا الفسحة بمقدار ساعتين

ويخرجوا وكامل يدخل به ع الأودة.

تنبيه: يجوز وجود حرمة شلق، تدخل على كامل وتعرفه أنها لها ولد، وتريد وجوده بالمدرسة، شرطاً تجرى معه مناوشة. فلما يقبل كامل يقول لها هاتيه. تحضر ولد عبيط. يشتغل كامل معه فر. وأيضاً يشتغل معه البندوق معاكسات لبعضهم. وفى آخر الفصل عند زواج فريد بالخدمة، البندوق ينط على الحرمة الشلق ويوقعها الأرض ويركب عليها، فر مضحكة، حتى تكون القافلة حامية.

انتهى

فصل:

النقاش

(عبارة عن حرمة تطلع تقول):

الحرمة: يا ربى ايه اعمل؟ جوزونى راجل تنبل. كل ساعة قاعد فى البيت. يقول لى: اعملى قهرة. عى شيشة. ولا يدور على شغل، ولا حاجة. حتى جعت. وأيه العمل، مش عارفة. فالأحسن أنا أقول له: قوم اشتغل، أما اشوف ايه اعمل. (تقف على الباب تنده) يا كامل.

كامل: (من الداخل) ايه يا بنت. واقفة تزعلنى الناس بالزعيق فى الحارة. خشى زعتى جوا. تعالى عى شيشة.

الحرمة: شيشة ايه وسخام ايه؟ قوم يا راجل اطعمنى، أنا جعانه.

كامل: (يدخل لها) ايه عاوزه يا حرمة؟ أنا تنبل. انتى اشتغلى واكلىنى. عجبك عجبك. ما عجبك ادينى حتى وطلقنى.

الحرمة: هى المرة تطلق الراجل؟

كامل: أيوه، أنا طول عمرى اتطلق كده. (مناوشات يطلع وجل عجوز يقابل البنت).
الحرمة: يا عمى، تعالى شوف الراجل ده اللى جوزولى ابويا، قاعد فى البيت، لا يشتغل ولا حاجة. ودائماً يوكلىنى طعمية، فول، زيتون.

العجوز: موش عيب عليك، لما تتجوز واحدة ست زى دى تموتها من الجوع، توكلها زيتون وطعمية وفول. رايح تموت البنت الله ينكد عليك.

البنت: (تقترب من كامل وتصحن على اديها وتقول: لم أقعد معك وأيضاً عمها يصحن على يديه ويقول لكامل قلل قلل، ويترقص. ثم يدخلوا).

كامل: لما أقعد هنا اشحت كام جنبه ولما تشوف مراتى الجنيهات تصطليح. (يجلس على باب بيته) اللى ما حد فات يا جدعان قدامنا نشحت منه. نفص الشارع.

أمين: (يدخل لابس بدلة مهربدة) يا شنطة هدومى لا تلمى، فإن الفقر قطع بنطلونى.

كامل: اعطينى لله؟

أمين: (معه جدول علامة على أنه نقاش) انت شحات؟

كامل: أيوه.

أمين: طيب وقاعد على بيت كامل افندى ازاي؟

كامل: ده بيتى يا ابن الكلب.

أمين: بيتك انت؟ ده بيت كامل افندى.

كامل: أنا كامل افندى.

أمين: لا. لا. لا. طيب أنا نقشت البيت. إن كنت انت كامل افندى قلى لى على وصف البيت.

كامل: آه، ها، ها. أنا أقول لك على وصفته. أول ما تدخل تلاقى مندرة على يمينك ومندرة على شمالك. وتطلع على السلم تلاقيه حجر.

أمين: أيوه.

كامل: وتطلع فوق تلاقى قدام وشك أربع كنيفات.

أمين: أنا مفيش قدامى إلا كنيف واحد. لكن أوصاف البيت دى تمام. وأنت صعيان على جداً. فين، فين، (بلهفة وزعقة وتحرك أرجل عن بعضها) يا كامل افندى الجزمة الزمرد اللى كنت تلبسها. فين (باستغراب) يا خسارة، فين الكتينة اللى كنت تلبسها اللى طولها ٣٠٠ متر، اللى كنت تبقى ماشى ومشيلها ١٠٠ عربية كرو. يا خسارة يا كامل افندى.

كامل: فيه كتينة طولها ٨٠٠ متر يا ابن الكلب؟

أمين: فين يا كامل افندى، فين الساعة اللى كنت تلبسها اللى داير بىكارها ٧٠٠ متر؟ يا خسارة يا كامل افندى.

كامل: فيه ساعة داير بىكارها ٧٠٠ متر يا ابن الكلب؟ الكلام ده ايه؟

أمين: المقصود. انت قاعد بتشحت ليه يا كامل افندى؟

كامل: أنا بشحت اكمن مراتى زعلانة لكونى فقير، فإيه اعمل، موش عارف.

أمين: أنا كنت غنى، ثم زعلت معهم فى البيت وبعدين قال لى عقلى: سافر من هنا. قمت رحت على المينا، وجدت وأبور قايم، سألت على اسم الوابور قالوا اسمه: مستر لاي (ويطوح رأسه) ركبت فيه ودانا يافا. ومن يافا رحنا حيفا. (ويطوح ذراعه) ومن حيفا رحنا باريز باريز. باريز.

(ويهرز يده بشهامة وشخط). يا سلام على باريز. يا سلام على سكة باريز. يا سلام على شوارع باريز. ثم وجدت زحمة. فوق عن ١٠ مليون نفس. سألت عن حالهم. قالوا دول رايعين يتفرجوا على التشخيص. رحت معهم أتفرج. وجدت تشخيص عال قري. يا لله لما تشخص زبهم لأجل ما تعرف حالة التشخيص. (ثم يكبب هدوم، ويربطهم على مؤخرة كامل، ويجيب جلابية حرمل يلبسها له، ويوضع طرحة على رأسه).

كامل: (يقلع الطربوش يوضعه على بزه الأيسر من داخل الهدوم، عبارة عن بزه).

أمين: ايه ده؟

كامل: ده بزه.

أمين: والثاني؟

كامل: معمول له عملية. (وبعد مناقشات عظيمة، يطرق الباب من الخارج).

أمين: مين؟

طارق: أنا فلان.

أمين: (لكامل) مين ده؟

كامل: ده صاحب البيت، وأنا مديون له فى كام شهر، وايه تعمل يا اخى؟

(نص غير كامل)

فصل:

كامل وأولاده

منسوب إلى: جورج دخول

(تفتح الستارة عن كامل وترابيزات وكراسى عبارة عن لوكاندة).

كامل: الدنيا أحوالها صعب، ومراتى معذبانى. (ينده لها ويتشاجروا ويروحوا لبعض ثم يلينوا لبعض فى الكلام).

الحرمة: الأولاد بدهم يروحوا المدرسة.

كامل: اندهى لهم؟

(تنده لأولادها الثلاثة بأسماء هزلية. يخرجوا ثلاث أولاد لاهسين بذل هزلى. بعد مناقشة مزاح منهم لكامل، أمهم تأمرهم بالتوجه للمدرسة فيخرجوا والحرمة تدخل البيت. هنا يدخل واحد افندى قيافة، على كامل ويجلس على كرسي بجوار كامل وهو زعلان).

كامل: مالك يا شريكى؟

(الافندى يضرب برجله فى الأرض ويقوم من على الكرسي يمشى بالمرسح وهكذا. كلما سأل

كلما سألته كامل يضرب رجله على الأرض ويقوم منتور. أخيراً كامل يفعل مثله. كام غمرة. ثم يجلسوا).

كامل: بس زعلان ليه يا شريكى؟

الافندى: أنا زعلان يا كامل لأجل الفلوس التى صرفتها فى تلك اللوكاندة. ولاقيش معنى فلوس.

كامل: انت صرفت فلوس؟

الافندى: امال ايه يا كامل. وأول مرة موش صرفت ١٠٠ جنيه على فرش اللوكاندة؟

كامل: نعم.

الافندى: وتانى مرة، موش ارسلت لعمى باستنابول ارسل لى ٦٠٠ جنيه قضينا بهم لوازم اللوكاندة؟

كامل: نعم.

الافندى: يبقوا ٧٠٠ جنيه.

كامل: نعم.

الافندى: وارسلت لعمى بعت لى ١٠٠٠ جنيه وأنا صرفتهم على اللوكاندة وعليك وعلى مراتك وأولادك. وأنا ارسلت لعمى جواب لأجل أن يرسل لى فلوس وعرفته فى الجواب أنى تزوجت وخلفت. فأرسل لى جواب عرفنى أنه سيحضر هنا لأجل أن يشوفنى ويشوف أولادى. ثم يعطينى الفلوس المطلوبة. وأنا زعلان، لأن عمى إذا حضر هنا ولم يجدننى متزوج ولا مخلف يفتكر أنى خياص. (جملة).

كامل: ويعدين يا شريكى؟

الافندى: بدى منك مسألة صغيرة يا كامل.

كامل: ايه هيه؟ احكى لى. انت شريكى. (جملة).

الافندى: بس تسلفنى مراتك قد نصف ساعة يا كامل.

كامل: اسلفك مراتى يا ابن الكلب؟ ده كلام ليس له أصل.

الافندى: لا، بس كده كامل أمام عمى. كده وكده.

كامل: (بعد مناقشة ينده لمراته) سلفتك لشريكى نصف ساعة.

الحرمة: نصف ساعة؟ لا يخويا. يا دهوتى، أنا بطلت الحاجات دى من زمان. (جملة. ثم قيل

وتوافق. يدخل رجل تركى يخبط على الباب).

التركى: اشكوبيا آ آ آ (ثلاث مرات).

كامل: (أول مرة) موش عاوزين جاموس. (تانى مرة): الزريبة بعيد عن البيت ده.

الافندى: (يكون سمع الصوت. وبعد ثالث مرة يقول) ده صوت عمى يا كامل. افتح الباب حالا. (كامل يفتح الباب. يدخل رجل تركى يسلم على ابن أخيه بلغة تركية ويكلمه جملة تركية).

الافندى: أنا بطلت يا عمى أكلم تركى لأنى نسيت اللغة دى.

التركى: (يكلمه بلغة عربى تقليد التركى) ازى يا ابن أخى أنت ترك التركى. ماكنشى يجب. ابن مراتك؟

الافندى: مراتى دى دى. (ويشاور على شكشوكة).

التركى: ما شاء الله تعالى: تعالى يا فاطوم اجلسى جانبى. (تجلس جنبه. يوضع يده على

كتفها. كامل يغيظ ويرفع يد التركي. يزعل. يفرغه).

التركي: ايه ده يا ابن أخى؟

الافندى: دا خدامى.

التركي: (لكامل) عشان ايه يا راجل تمسك يدي بقوة احذفه تانى مرة ازريك. (يضع يده على شكشوكه. كامل يزعل ويعمل زى أول مرة. التركي يزعل وسحب العصاية ويجرى ورا كامل وهو يقول): لازم اكسر راسك فصلاً فصلاً. (ويوهمه ويهته. الافندى يترجى عمه. يسكت ويجلس. ثم يوضع يده على شكشوكه. يحصل زى أول مرة.) اسمع يا ابن أخى، أنا أرسلت لك فلوس كثير، فين وديته.

الافندى: فتحت اللوكاندة دى يا عمى، وتزوجت الست دى، وخلفت أولاد وديتهم المدرسة.

التركي: أنا كمان يا ابن أخويا جيت معى بطريق البرسته ٣ آلاف جنيه علشانك.

الافندى: اسمع يا كامل: جاب لنا ٣ آلاف جنيه فى البوسطة.

كامل: (بروح لحد التركي ويمسك رأس شكشوكه ويقول): بوس، بوس، بالفلوس.

الافندى: يا عم، ارجوك انك تراعينى شوية.

التركي: معلوم ابن أخويا اراعيك، لأنك ورشى الوحيد (بعد برهة) اسمع يا ابن أخويا، أنا جيت من السفر تعباً شوية. بدى أنا شوية.

الافندى: حاضر، ادخل يا كامل الأوده البحرية نقضها كويس علشان خاطر عمى. اتفضل يا عمى ادخل نام.

التركي: طيب امسك مراتك انت كمان وادخل (كامل يتوقف) لازم تمسك مراتك وتدخل تنام.

كامل: (أخيراً) دى مراتى: وابن أخوك بيضحك عليك. (التركي يعمل تحقيق).

شكشوكه: لما ييجوا الأولاد من المدرسة أسألهم. (يحضروا الأولاد ويتم التحقيق. يظهروا أنهم أولاد كامل).

التركي: (لابن أخيه) انت خياص. (يشتمه ويطرده هو وكامل. ثم يخرج من المرسح. الستارة الاستبارى ستنزل هنا. الافندى يرجع يدخل المرسح ومعه كامل).

الافندى: اسمع يا كامل أنا افتكرت لك حاجة كويسة.

كامل: ايه الحاجة دى؟

الافندى: نروح باريس نشوف لنا أى شغلة.

كامل: واحنا نعرف لغة؟

الافندى: لما نروح هناك نتعلم (ثم يتوجهوا. تفتح الاستبارى عن تربيئة موضوعة، وعليها جرس وورقة مرسومة، مشبوكة بالسنارة. كلما أحد أراد شئ من اللوكاندة يوضع يده على دائرة من المرسومين فى الورقة يرن الجرس، يخرج الجرسون).

كامل: (يرى تلك التربيئة) ايه ده؟

الافندى: دى لوكاندة.

كامل: يعنى مفيش حد نطلب منه أكل.

الافندى: الواحد يضرب الجرس ده يخرج الجرسون. (يجريون. يخرج الجرسونات. أول جرسون يكون معاه فرشة. ينفض ملابس الافندى ثم كامل. كامل يرفض التنفيض، ينفض له غصب عنه.

يدخل جرسون آخر ينفض الجزم للافندى. كامل يرفض ينفض له غصب عنه. كام غرة كده. وأخيراً يدخل واحد أخرس وصناعته ترمى، ومعه متر يقيس للافندى ثم يقيس لكامل. كامل يجرى مرة. الأخرس يجرى وراه. جملة لفات بالمرسح ثم يقيس له غصب عنه. يخرج. يدخل صاحب اللوكاندة ومعه زوجته، يدها تحت باطه. ويكلم الزبائن بالفرنساوى).

الحواجة: أهلاً، اتفضلوا. (يفتح لهم زجاجة بيرو. كامل يطلب منه أكل ويشاور على قمه). كسك دى منجيه؟

كامل: عاوزين سمك.

الحواجة: وى، وى. را. (أى فأر بالفرنسية).

يدخل يجيب فار فى طبق ويوضعه أمامهم على التربيئة. ويخرج كامل يشوف الفار ويقول. فار، فار ويضحكوا. ثم يضربوا الجرس. يدخل الحواجا وزوجته).

الحواجة: كسك دى. (يعطوه الفأر يقطم مؤخرته).

كامل: آه، أكل.

الحواجة: (يعطى الفأر لمراته تقطم رأسه).

كامل: آه، أكلت رأسه، أكلت رأسه. (بعد مناوشة) عاوزين سمك يا خواجه.

الحواجة: كسك دى سمك. جيه نى يا بارليه سمك. (ولما كامل يجد الحواجا موش فاهم لفظة سمك يقول للافندى):

كامل: احنا نقلد لهم صيد السمك وهم يفهموا.

(ثم يجيب سنارة يمسكها للافندى ويركع هو قدامه على ركبته والافندى يمد السنارة لكامل وكامل يأخذ السنارة فى فمه ويقوم بوسطه وهو يهزه برعشة مثل السمكة لما تطلع فى الستارة والصياد مطلقها. هنا الحواجة وزوجته يضحكوا ثم أن الحواجة يطلب إعادة الحركة مرة ثانية وثالثة بقوله: أنكور، أنكور^(١) أنكور وكامل يعيدها إن كان هناك وقت. ثم إن الحواجة يوهم أنه فهم ويأخذ زوجته ويدخل يجيب لهم طبق سمك. ويطلع وزوجته تحت باطه. وإذا كان كامل يعاكس زوجة الحواجة، فالحواجة يقول لها لفظة سيلنص).

كامل: (يمسك السمك) رحته وحشة يا صاحي. الأحسن ناكل بيض (أصابعه عبارة عن البيضة).

الحواجة: كسك دى بيض (بعد مناوشة يوهم أنه فهم ويقول): وى. أوتيسون. (ويدخل وزوجته يجيب بصل فى طبق ويضعونها أمامهم ثم يخرجوا).

كامل: ده بصل (يضربوا الجرس. يدخل الحواجة ويد زوجته تحت باطه) احنا عاوزين بيض.

الحواجة: كسك دى بيض.

كامل: (بعد مناوشة) دول موش فاهمين كلامنا، واحنا موش فاهمين كلامهم. فأحسن طريقة أنت تعمل ديك وأنا أعمل فرخة وهم يشوفونا يفهموا. (يتفقوا).

(١) الحواجة يفعل هذا نيابة عن الجمهور، الذى يدهش ولا شك لبراعة التقليد، ويود لو أمكن إعادة الحركة. وليس أروع من هذا دليل على أن المسرح الاتحالي فى صميمه مسرح فرجة.

(كامل للخواجة) شوف، شوف. (يقف الافندى أمام كامل وكامل أمامه. الافندى يقلد الديك قائلاً: قق قيك).

كامل: لا، ده صعيدى يا ابن الكلب.

الافندى: ق ق قيق.

كامل: لك ك كيك.

(يكون الطربوش بين أفخاذه وينزل شوية شوية ويفتح رجله. ينزل الطربوش. هنا الخواجة وزوجته يضحكون ثم إن الخواجة يقول له: أنكور، أى أعدها. هنا كامل يعيدها مرتين أو ثلاثة. أخيراً الخواجة يروهم أنه فهم ويقول: وى، وى، ثم يخرج هو وزوجته ويدخلوا وفى يدهم طبق بيض يوضعه على التريزة، ويخرجوا).

كامل: (يسك البيض) يا معلمى، ده ممشش. بلاش أكل. وتقوم ننام شوية. (يضع يده على لوحة نمر الخدامين. يضرب الجرس. يدخل الخواجة وزوجته).

الخواجة: كومندي؟ (يطلبوا منه أن يناموا).

الخواجة: (للافندى) فوالا: درمى ضمن شمير غمرة ٢. (ويوجهه فى أودة) «لكامل» أنكور، فودورمى ضمن شمير غمرة ٣ (ويوجهه فى أودة أخرى. ويخرج هو وزوجته. هنا الافندى يد رأسه من باب الأودة يقصد أنه خارج. كامل يد رأسه أيضاً وحينما يرون بعض، الافندى يدخل وكامل يخبط برجليه فى الأرض ويدخل. حركة معلومة. كام غمرة ثم إن كامل يسكت. يخرج الافندى يقف على باب اللوكاندة ويقول: بالوكانديجيه يخرج عليه كامل. يعمل نائم).

كامل: عملت نائم يا واد يا كيتى.

الافندى: (يستيقظ) الله، مين جابنى هنا. (يدخلوا أودهم).

كامل: (بعد فترة يقف على باب اللوكاندة) يا لوكانديجيه.

(يخرج عليه الافندى. كامل يعمل نائم ويشخر. الافندى يوقظه).

الافندى: بتعمل كده ليه؟

كامل: زى ما عملت انت. (يدخلوا أودهم).

الافندى: (بعد فترة) يا لوكانديجيه (يدخل اللوكاندة هنا يضربوه جرسونات اللوكاندة، ويجروا وراءه بالضرب فيدخل أودته).

كامل: (بعد فترة) يا لوكانديجيه.

(يضربوه الجرسونات) يدخل أودته. هنا الخواجة يوقف اثنين جرسونات على باب أودة الافندى: كلما ظل برأسه يضربوه. ويوقف اثنين على باب أودة كامل، فكامل يقدم لهم طربوشه بمعنى أنه رأسه. بعد مناوشة يدخلوا الجرسونات اللوكاندة فيدخل عليهم الافندى يضربوه ويخرجوا وراءه بالضرب. هنا كامل يخليهم مشغولين بضرب الافندى، ويدخل يحمل البنت ويخرج).

«تقفل الستارة»

فصل:

شكلم وشكلمة

منسوب إلى: حنا الطحان

عاشق: (يطلع يجد عاشقته) أهلاً وسهلاً بك، ما هذا الغياب؟

عشيقة: أهلاً بك يا حبيبى. أعلم أن أهلى يريدوا أن يزوجونى وأنا زعلانة جداً.

عاشق: معلش، سعيدة. (ويعمل إشارات حب وهى أيضاً).

* منظر ثانى

شكلم: موجود بالمرسح.

شكلمة: أنا يا راجل بدى أجوز بنتى بمعرفتى.

شكلم: أنا يا مرة بدى أجوز بنتى بمعرفتى. (وهلم مراراً. ويتشاجروا).

كامل: (يطلع يصالحهم. دى تضربه وترجع لورا وده يضربه ويرجع لورا. وهلم. ويعددين

يطلقوا النظر إلى كامل فيقولوا: هذا يصلح لزواج بنتنا).

شكلم: مناسب. يالله، يا كامل نكتب شروط عليك لأجل الزواج.

كامل: موافق خالص. وانى رجل غنى. هاتوا القلم والدواية.

شكلم: (رجل يجيب القلم والدواية هو وكامل. ويخرجوا أمام الناس ويكتب ما يريدوا).

شكلم. شكلمة: (يلوه) بيع لنا ١٠٠ فدان طين.

كامل: ليه؟

شكلم. شكلمة: لاجل تبنى لبنتنا بيت فيه ٣٦٦ أودة.

كامل: ٣٦٦ أودة!

شكلم. شكلمة: وكل أودة فيها ٣٦٦ شباك.

كامل: وكل أودة فيها ٣٦٦ شباك!

شكلم. شكلمة: وكل شباك فيه ٣٦٦ دلفة.

كامل: وكل شباك فيه ٣٦٦ دلفة!

شكلم. شكلمة: وكل دلفة فيه ٣٦٦ لوح زجاج.

كامل: وكل دلفة فيها ٣٦٦ لوح زجاج!

شكلم. شكلمة: عاوزين ألف جلابية حرير و. و. و.

كامل: اسنكوا الموسكى على طول.

شكلم: وعاوزين ١٠٠ جوز أساور و١٠٠ حلقات.

شكلمة: الماس و. و. و.

كامل: أنا أجيب لكو الصاغة كلها.

شكلم. شكلمة: وعاوزين ألف جنبه للبلانة و. و. و.

كامل: (يضره) يخى روح يلعن ابوك (يضره بالصرمة يجرى يخش الكوليس. انتهت فرة الرجل الثاني).

الرجل الثالث: (يطلع يمشى فى المرسح).

كامل: (يمسكه) أنت من هذه الحارة؟

الرجل: نعم. روح الله يحن عليك.

كامل: تعرف شكلدم ومراته شكلدمة وينتهم. أنا موش شحات.

الرجل: نعم. البنت الحلوة اللي. اللي.

كامل: ايوه هي دي.

الرجل: (يلتفت إلى الكوليس كأنه يكلم بيته) أيوه عاوزين خضار. رايح أجيب لكم بامية، لوبيا، ملوخية.

الرجل: لا مؤاخذة أنا نسيت، وابنى طلب منى لزوم البيت.

كامل: طيب قول لي على شكلدماية.

الرجل: البنت الحلوة.. اللي.. اللي.

كامل: ايوه هي دي.

الرجل: (يرجع على الكوليس يعيد المسألة الأولى).

كامل: يسحب المركوب ويضره.

الرجل: يجرى من أمامه.

كامل: لما أقعد لما يفوت واحد، تاني.. (انتهت النمرة).

اثنين: (يدخلون بشكل أدباتيه، يعملوا شوية من عمل الأدباتية).

كامل: تعرف شوية بختي لواحد منهم؟

أحدهم: ايوه، أرمى بياضك. هات قرش تعريفه.

الثاني: لا، أخويا ميعرفش. أنا أعرف. (وهلم. جملة مرات. وواحد يقول: جيلك خير يوم الاثنين قول إن شاء الله. وواحد يقول: روح يا قال وتعالى يا قال، واعمل فى بيت العروسة شئ، امال).

الزفة: تطلع العروسة واللاتية معها وعموم الجوقة. يلفون المرسح، ثم يزفوا كامل. يطلع راكب واحد صليحة غاز. يطبل على الصليحة. ويغنى: «الهيمنان الهيمنان» - ثم أن عموم الموجودين يباركوا: مثل كل عام وأنت مخلف حمار، لحد: آخر الفرح يادب المشى. ثم يزفوا العروسة. ثم يجرى كامل يقول للعروسة: أنستينا.

العاشق: (يتكلم بدلاً عنها) (١).

كامل: (يجد العاشق، يخاف ويصبح) يا ابو العروسة. (يجى الأب. يكون العاشق لابس الطرحة للعروسة وخرج).

شكلدم: مالك يا نسيبي.

كامل: دي موش العروسة (يكشفوا يجدوا العروسة).

(١) إزاء هذا الظهور المفاجئ للعاشق، تستنتج أنه مجرد فى الفرح، وأنه طبعاً على علاقة سابقة بالعروس، وأنه تأمر معها وليس الطرحة بدلاً منها، على سبيل النكابة بالعاشق.

كامل: وجب جميع طلبكم أقضيه.

شكلدم. شكلدمة: يالله نعمل الفرح.

كامل: يظهر أن الناس دول غجر. أما أروح أقعد على باب حارتهم. وكل راجل يفوت أسأله على أصلهم. (يروح على باب الحارة ويقعد على كرسى. وكل راجل يفوت يكلمه). ير رجل أمام كامل. يمسه ويقول له).

كامل: تعرف شكلدم جوز شكلدمة؟

الرجل: نعم.

كامل: تعرف بنتهم شكلدماية؟

الرجل: أيوه مش البنت الحلوة، الجميلة أم خذ أحمر وعيون سود؟

كامل: ايوه، هي دي.

الرجل: إذا كنت جعان، مش تخش لوكاندة لأجل الأكل؟

كامل: نعم.

الرجل: أنا كنت جعان يوم، قدخلت لوكاندة، قعدت أكل وأبلع، ويطنى تفرق. إلى أن وقعت فى الأرض. (ثم يقع ويدب برجليه مراراً ثم يفوق. يقوم من الأرض).

كامل: قل لي على البنت.

الرجل: فضلت أكل، وأبلع، واقطع وأبلع، ويطنى تفرق لحد ما وقعت. (يقع ويدب برجليه مرة ثانية. يفوق).

كامل: أنا بأسألك على البنت موش على الأكل.

الرجل: مش شكلدماية، البنت الحلوة الخفة الذوق؟

كامل: نعم.

الرجل: فضلت أقطع وأبلع.

كامل: (يتغاضب يمسه المركوب) قوم ينعل ابوك. (يضره. الرجل يخش جري على الكوليس. فرة هذا الرجل انتهت).

كامل: الله ينعل أهل هذه الحارة كلهم غجر. أما يفوت واحد تاني امسكه.

الرجل: (يفوت ومعه سلاح سيف وفرد وسكين. يمر بالمرسح).

كامل: (يمسكه) تعرف ابو شكلدم وأم شكلدم وينتهم؟

الرجل: ايوه، مش البنت الخفة الحلوة الذوق الرقة دي؟

كامل: ايوه هي دي.

الرجل: (يجرى فى المرسح من الكوليس ده للكوليس ده، يقول كالدالين) على ٣٠ صاغ ٣١. على ٤٠. ابو أحمد، على لفندى ٥٠.

كامل: ايه هو ده يا رجل. أنا بقول لك على البنت شكلدماية.

الرجل: آه، لا تؤاخذنى مش البنت الحلوة، اللي، اللي؟

كامل: ايوه هي دي.

الرجل: (يعيد الجملة الأولى فى النداء والجري).

كامل: يا راجل أنا بأسألك على البنت شكلدماية.

الرجل: ايوه البنت الحلوة، اللي، اللي. (يجى يعيد النمرة الأولى والثانية).

كامل: اخرجوا. اخرجوا.
(جملة مرات، ثم يتشاجروا الجميع. تغفل الستارة).

الافندى: مفيش فى بيتى كرسى على ذوقك؟ طيب هات كرسى على ذوقى أنا. وإلا مفيش على ذوقى؟
كامل: كتير. (ويفتح ذراعيه على الآخر. حركة ثم يدخل يجيب كرسى مطبخ ويلقيه فى الأرض أمام الافندى).

الافندى: ايه ده يا كامل؟

كامل: كرسى على ذوقك.

الافندى: ده كرسى على ذوقى؟ ادخل يا ابن الحرام هات كرسى جلوس.

كامل: كرسى جلوس لونه ايه؟

الافندى: أى لون. هات اسود.

كامل: والا أجيبه أحمر؟

الافندى: اسود، احمر، زى بعضه.

كامل: (يقول معه وفى نفس الوقت) والا جيبه أصفر.

الافندى: احمر اصفر زى بعضه.

كامل: والا أجيبه أبيض.

الافندى: أصفر أبيض زى بعضه.

كامل: (يقول معه أيضاً). (حركات معلومة).

كامل: أجيبه عالى ولا واطى؟

الافندى: لا عالى ولا واطى. وسطانى.

كامل: أجيبه كرسى كبير والا صغير؟

الافندى: لا هو كبير ولا هو صغير. وسطانى.

كامل: معلش، أجيب الكرسى الوسطانى بتاع أمك؟ (الافندى يشتمه. يدخل يجيب كرسى ويكفيه فى المرسح رجليه تبقى لفوق).

الافندى: (يشخط فيه) أعدل الكرسى يا ابن الحرام (كامل يعدله بغير أصول). موش كده. أعدل الكرسى زى الناس. (كامل يعوجه) أعدل الكرسى زى الناس. (كام ثمرة معلومة. أخيراً كامل يعدل الكرسى ويوضع طربوشه عليه).

الافندى: (يجلس ويقرأ فى الجرنان. يكون كامل واقف بجوار الكواليس) كامل!

كامل: نعم.

الافندى: رق صوتك، لأن صوتك مزعج.

كامل: نعم.

الافندى: زى الطور.

كامل: نعم.

الافندى: زى الزفت.

كامل: نعم.

الافندى: زى الحمار.

كامل: زى ابوك.

الافندى: يا ولد يا ابن الحرام رق طوتك شوية.

فصل:

الابن اللقيط

منسوب إلى: محمد المغربى

أفندى معه جرنال؛ تعلم يا فتى فاجهل عار ولا يرضى به إلا الحمار. نعم. مثلى يشكر من قال هذا الكلام، لأنى وأخذ مجتهد فى علومى، مبال لأهل العلم والأدب. لأن أبى الله يرحمه علمنى العلوم، وأجتهد فى تربيتى حتى لا أفتر عن مطالعة العلوم لحظة واحدة. هكذا علمنى والدى المرحوم الرجل الطيب. ثم فتحت مكتبة أبيه فيها الكتب النفيسة، وادينى ماشى فى أشغالى بغاية الجهد. ولكن عندى ولد خدام اسمه: كامل، أخلاقه ضعيف. أقول الشرق. يروح الغرب، لما غلبت منه. لما انده له، إذا كان عاوز يخدم عندى بالأصول يخدم. مراد يلاوعنى أطرده وأجيب بداله (جملة .. والافندى فى كلامه، يخرج عليه كامل يقف جنبه)

كامل: أنا شغال عند واحد طور، ابن كلب، جبار. (هنا الافندى ينظر له. يعملوا طبلون. حركة تخوف كامل معلومة. ثم أن الافندى يشتمه وينهره ويخبط على^(١) وركه وينتر رجله بمعنى أنه ضربه رجل ثم يطرده) الافندى: أخرج من بيتى. (مناوشة) بقول لك اطلع من وشى.

كامل: طالع من قفاك. (ثمرة. كامل يهم بالدخول).

الافندى: رايح فين؟

كامل: أجيب هدومى.

الافندى: ملكشى عندى هدم. حتى الهدوم اللى عليك بتوعى.

كامل: دول هدومك. خدهم. (يحدفه بالطربوش والجاكتة، والجزمة ويخرج).

الافندى: ابن الحرام فتننى وخرج تعد جنب الباب. لما اندهه حتى أجيب لى خدام غيره. يا ولد يا كامل. تعال هنا يا حمار. (يدخل كامل) يا ولد، احسن طريقة يا ابن الحرام قمشى دوغرى يا بارد. روح هات كرسى.

كامل: كرسى صفته ايه؟

الافندى: كرسى على ذوقك. (كامل يخرج ويعود).

كامل: ملقتشى فى بيتك كرسى على ذوقى.

(١) حركة إيمائية. توحى، ولا تغفل حقيقة الركل.

* بحر بجواره منزل

كامل: نعم، نعم، نعم، نعم، نعم، نعم، أهي دي البضاعة اللي عندي.

الافندي: عجبتني واحدة منهم.

كامل: فترتها كام؟

الافندي: هي نعم لها نمرة يا كامل. عدها تاني.

كامل: ناعم (صوت حريمي).

الافندي: صوت ايه ده يا واد؟

كامل: صوت امك.

الافندي: آه يا ابن الحرام. انت مش عارف تتكلم. اجلس هنا ع الكرسي وأنا أوريك المناداة.
(كامل يلبس طربوشه للافندي، ويلبس هو طربوش الافندي. يأخذ من يده الجرنال ثم يجلس ع الكرسي بأمانة كافي الطربوش على قودته، يطرح نفسه ع الكرسي وينظر في الجرنال ولا يسأل في الافندي).

الافندي: كامل، كامل، اندهلي يا كامل.

كامل: موش عاوزك يا ابن الكلب.

الافندي: (يشخط فيه) قوم يا ابن الحرام. (ويحذف كامل بطربوشه. كامل يحذف الافندي بطربوشه) هيه، انت بقيت سيد صحيح؟

كامل: أمال ايه؟

الافندي: انت سيد مثلاً.

كامل: والمثلاً ده ايه؟

الافندي: المثلاً ما يعملش. (يجلس ع الكرسي).

كامل: يا ابن الكلب.

الافندي: ايه ده يا ولد؟ (يزعل).

كامل: مثلاً. يحرق ابوك.

الافندي: ايه ده يا واد؟

كامل: مثلاً (وهم). كام نمرة. الافندي يقوم من ع الكرسي، متفكر في أعمال كامل. ويجي يجلس كامل يشد الكرسي من وراه. يقع الافندي ثم يشتم كامل ويويخه. ويجلس ع الكرسي).

الافندي: أحسن طريقة كونك قمشي سالك يا كامل.

كامل: يا معلي انت دائماً مبال للعلوم ولا بتفلسفنا ولا بتفرجنا. والمرحوم ابوك كان دائماً

يأخذني ونطلع نصطاد في البحور وانت بخلاف ذلك.

الافندي: يمكن الولد زعلان من كده. أنا لازم أوافقك على عقله يمكن يهتدي (ينظر لكامل)

كامل: انت عاوز تروح فين؟

كامل: نروح نصطاد في البحر.

الافندي: وانت تعرف نصطاد يا كامل؟

كامل: أمال، وعندي عدة الصيد.

الافندي: طيب، روح هات عدة الصيد. ويعدها نروح البحر. (كامل يدخل يجيب غلق وغابة

صيد ويعزموا على التوجه للبحر. الافندي يمشي قدام، وكامل خلفه).

(يدخل كامل أمام. يوضع السنارة في البحر. ويتحرك بخبطة الرجل المعلقة).

الافندي: ايه ده يا كامل؟

كامل: صيد السمك يعلم الحركات. (كامل يطلع الغابة).

الافندي: اصطدت ايه يا كامل؟

كامل: أكلت الطعم وضربت ع السنارة. (كامل يخبط بكفه على كتفه كمن يقتل دوده).

الافندي: ايه ده يا كامل؟

كامل: بقتل دودة. (وهم في هذا الموضوع يسمعون غاغة. كلام حرمة في المنزل المجاور

للبحر. يختفوا جهة الكوليس في الصف الثاني الذي لم يكن به المنزل. تدخل حرمة).

الحرمة: قطيعة. بعد ما كان جوزي راجل مكن حريمي، صحبت دايرة، وخده مني الموت.

نفسى مالت للطباخ بتاعى لأنى اشتقت للماترنيتيه، وخلفت منه ولد. وخايفة من فضائح الجيران لما

انده له، وأخليه يأخذ ابنه ويخرجوا من بيتي بلاش فضائح. (تنده) يا مركو. (يخرج واحد بشكل

طباخ) خذ ابنك وديه محل ما يعجبك بعيد عنى.

الطباخ: بس أروح به فين، وأنا فقير ولم معنى نقود.

الحرمة: خذ، ادى شبك بخمسين جنيه وروح باهنا في داهية. (كل ذلك والافندي واقف

يستعجب، ويكتب حواشيهم وكلما أراد كامل يزق، يسد فمه.. أخيراً تدخل الحرمة بيتها).

الطباخ: يا ربي أودي الولد ده فين، وأغلب نفسي به فين. الأحسن أرميه في البحر. (يهم

برميه، شرطاً يكون ظهره للافندي. الافندي بهم واره ليحوشه. كامل يمنع الافندي. وأيضاً الطباخ

يصعب عليه الولد ولكن يصنع تلك الحالة مرتين أو ثلاثة، وأيضاً كلما هم الطباخ لرمي الولد بهم

وراه الافندي ليحوشه ويمنعه كامل) بدل رميه البحر، خليه هنا على حرف البحر وأمره لربه (يوضعه

ويجري).

الافندي: مبقاش أمن. يا بوليس. يا شاويش.

كامل: (يسد فمه) اتستر عليهم الله يستر عليك. أحسن تفضح الحرمة بين جيرانها.

الافندي: إذا كان خدامي عنده مروة فواجب أن أكون أكثر منه. ولأزم أرى هذا الطفل

المسكين الذي غضبوا عليه أهله وأمنع نفسي عن الزواج حين ما يتربى هذا الولد. (يوضع يده في

جيبه يطلع اربعين جنيه يعطيهم لكامل) خذ، ادى اربعين جنيه، اشترى منهم عربية وبز افرنكي من

الأجزخانة، لأنى تعهدت بتربيته ولا أتزوج حتى يتربى. (كامل يأخذه ويخرج. يدخل رجل عجوز

صياد)

الصياد: طعم الفقر مر. ويقال ٤٠ سنة اصطاد في الحقة دي. وكان في البيت ده رجل طيب

(ويشير على منزل الحرمة) وكنت اصطاد الصيدة اوديهها له يعطيني ريالين ثلاثة. ويرده الست زوجته

طيبة. اوديهها لها تعطيني ريال اثنين. لما اصطاد صيدة على قسمتها.

(يوضع السنارة في البحر. وفي أثناء جملة الصياد يقول الافندي للناس:)

الافندي: ما دام أن الصياد ده بيصطاد في الحقة دي أربعين سنة لازم يعرف أصحاب البيت

جيداً. (وعند وضع الصياد السنارة في البحر يوضع الافندي يده على كتفه. الصياد ينظر له

الكوميديا المرتجلة <١٣٩>

ويرتمش).

الصيداء: فى عرضك. الرخصة والنمرة نسيتهم فى البيت.

الافندى: يا عم متخفش. أنا مليش دعوة بالنمرة والرخصة.

الصيداء: انت موش افندى البحر؟

الافندى: لا، أنا افندى البر، بس. بدى أسألك فى عبارة صغيرة؟

الصيداء: أسأل.

الافندى: بقى لك قد ايه تصطاد هنا؟

الصيداء: ٤٠ سنة تقريباً.

الافندى: بقى تعرف صاحب البيت ده؟

الصيداء: الله يرحمه (ثلاث مرات) كان رجل محسن «كلام بيكا».

الافندى: أمال مين فى البيت الآن.

الصيداء: الست زوجته. وبتنها عمرها سبع سنوت. رالطباخ بتاعهم.

الافندى: كويس. فهمت: (يوضع يده فى جيبه ويحطها فى يد الصيداء) خذ أربعة ريال

أصرفهم على عائلتك.

الصيداء: الله يحن عليك. ابقى تعالى هنا كل يوم.

كامل: (يدخل) واقف هنا ليه يا ابن الكلب (للصيداء) ثم يضربه. الافندى يشخط فى كامل.

كامل يعمل انه يضرب الصيداء ويضرب الافندى. ذلك كام مرة. الصيداء يوهم انه يضرب كامل، ثم يخرج ويجيب قطعة من ورق ويرجع يفضل يشاور على كامل كمن يريد حذف انسان بطوبه ثم يخرج الصيداء).

الافندى: فين الولد يا كامل؟

كامل: قاعد فى عربيته بره.

الافندى: جيت له يز؟

كامل: نعم، ولكن موش نافع.

الافندى: بكره نجيب له كمريره (ويخرجوا).

* (٣) بيت الافندى

(الولد يظهر. يقول جملة مقتضاها انه حب بنت وفكره مشغول بها. وأحوال التجارة معه

وقفت. بعد جملته الافندى يكلم كامل من الداخل بصوت رجل عجوز. لأن الولد كبير وأصبح عمره ٢٢ سنة. الولد عندما يسمع صوتهم يخرج من المرسع. يدخل الافندى وكامل. الافندى لايس دقن ومحنى القوس وكامل لايس جبة وشكله رجل شايب).

الافندى: هات كرسى يا كامل؟

كامل: كرسى صفاته ايه؟ اسود أو ابيض.

الافندى: زمن المياعة راح يا كامل. هات كرسى جلوس. (كامل يحضر الكرسي. الافندى

يجلس) اسمع يا كامل. الولد أحواله اتغيرت، وبعد ما كان شايف أشغاله أصبح مهمل. وبعد ما كان

مستقيم السير، طباعه اتغيرت، كان يدخل البيت الساعة ٩، دلوقت بيدخل البيت الساعة ١٢.

فأرجوك تحضره هنا وتساله عن سيره. (كامل ينده).

الولد: (يدخل يبوس يد ابوه ويقف).

كامل: انت ليه يا ولد أحوالك اتغيرت؟

الافندى: كلمه بالذوق.

كامل: انت ولد قبيح معندكش دم.

الولد: متكلمنيش ما دام ابويا موجود.

كامل: (يتشاجر مع الولد) لفتك عندنا لسه لحد الآن مرختش.

الافندى: (يتشاجر مع كامل ويشخط فيه) يا راجل حرام عليك تضيع تعبى ٢٢ سنة.

(كلام يزل وحدة) كلمة بالذوق يا كامل.

الولد: (يوضع يده على قورته. يتفكر) ايه اكلمة كامل دى. لفتك معنى ايه؟

الافندى: اسمع يا ابنى. بقى أمك رحمها الله كانت تحبك جداً، فمسكت لفتك ووضعت فيها

الريحة الزكية وحطتها فى صندوق مخصوص تذكاري لحياتك. ولذلك يقول لك: لفتك عندنا لسه.

الولد: (ينظر لكامل) بس العبارة كده؟ جتك الهم.

كامل: يا واد يا حمار يا ابن الكلب، يلعن أبوك كلب ابن رجل طباخ.

الافندى: كده يا كامل يا ابن الحرام. ضيعت تعبى ٢٢ سنة (يشتمه ويوبخه بهمة. ثم يكلمه

بصوت واطى) كلمه بالذوق يا كامل.

الولد: بقى أبويا الرجل الصحافى الشهير ده تعمله طباخ. لازم أعرف سبب كلامه ده ايه.

الافندى: يا ابنى كلام كامل فارغ، لأنه عبيط. أما سبب العبارة دى خرجت أنا والعائلة

تتفسح فى البحر وكان الطباخ يتاعنا غايب وانت تعرف إن الذوات تطبخ بإيديها، فقامت طبخت الأكل

بنفسى فلذلك يقول لك يا ابن الطباخ.

كامل: (للافندى) أيوه، دارى، دارى.. (ثم يتشاجر مع الولد. يدخل فى وسطهم الافندى

ليحوشهم. (هنا كامل يطوسه ثم يقول للولد): يا واد يا اللى لقيناك على البحر. (الافندى يشتم

كامل ويوبخه ويعضه).

الولد: (يزعل) لازم أعرف سبب الكلام ده ايه؟

الافندى: العبارة بسيطة جداً، وهو انى جيت حرمة كمريره وأخذتك وطلعت تتفسح وكان

عقلها خفيف حيتين فوجدت زفة، فتركتك على منتزه البحر وراحت تتفرج على الزفة، واحنا كنا

مارين فوجدناك، أخذناك. أدى سبب قوله وجدناك على البحر (يروح لكامل) كلمه بالذوق يا كامل.

كامل: بس زعلك ايه؟ الفلوس موش كتير عندك؟

الولد: عندي؟

كامل: أحوال التجارة موش كويسة؟

الولد: كويسه.

كامل: اياك بتحب؟

الولد: ايه يا كامل؟

كامل: ما شاء الله. (لأبوه) اهتك بده يتجوز.

الافندى: نهار مبروك. أصر فى فرحه من نصف مليون جنيه للمليون.

كامل: اتلهي. احنا لاقين ناكل.
الافندى: اسأله يا كامل، إن كان بيحب من عائلة عظيمة نجوزها له؟ (يتفلقوا على ذلك ويخرجوا).

* (٤) بيت الحرمة

(الولد يدخل أمام. ينده للبنت وأمها. وكامل خلفه والافندى يكون خلفهم، فيحقق نظره من الحرمة، يجدها أم الولد ليدى إشارة نظرية ثم يقول:)
الافندى: أه، ارحموني. يا قلبى. ادركونى بحكيم أه. أه. (كلام بزعيق ويكش. كامل والولد سندوا الافندى، ويخرجوه. هنا تكون الحرمة شكشوكة بتكلم بنتها. يدخل عليهم الافندى).
الافندى: خلى بنتك تدخل البيت (البنت تدخل).
شكشوكة: أهلاً، ومرحباً. أنا حلوة نونو.
الافندى: اختشى يا حرمة، وروحي هاتى كرسى. (تجيب له الكرسى. يجلس) هاتى كرسى لكى (تحضره وتجلس تدلج مع الافندى). اختشى يا حرمة وكلمينى بالشرف.
الحرمة: أنا وردة. أنا أعجب الصبوات الللى زيك.
الافندى: (يزقها بالكرسى، يوقعها)، فتقوم تقول:
شكشوكة: انت مجنون ولا ايه؟
الافندى: اسمعى يا حرمة، انت مخلفتيش أولاد ذكور؟
شكشوكة: لا، بس البنت دى.
الافندى: افتكرى من مدة ٢٢ سنة؟
شكشوكة: أبداً يا ابو سد أحمد.
الافندى: فى البيت الللى على حرف البحر؟
شكشوكة: لا، عيب يا أبو عمر.
الافندى: ابن الطباخ الذى أعطته شيك بخمسين جنيه؟
شكشوكة: (ترجع أمامه) فى عرضك. اتستر على الله يتستر عليك.
الافندى: أهو الولد ده هو ابنك. ابن الطباخ. تبقى بنتك أخته فلازم تمنعهم عن بعض يا دون يا مسخرة يا فاجرة. يا من تستحقى السخط. (جملة بهمة ومشاوره باليد. يخرج).
الحرمة: ولو أجوزه أنا. (تنده لبنتها) يا بنتى فضك من جواز الولد ده. لأن أهله دون، غجر. ولازم تبعدى عنه.
البنت: طيب. (يدخلوا).
الولد: (يدخل) ازاي أبويا بيعصينى على حبيبتي؟ فانا أندده لها وآخذها وأهرب. (يسقف عليها. تطلع. يسلمون على بعض). أبويا بيعصينى عليكى.
البنت: وأنا أمى بتعصينى عليك.
الولد: يالله بنا نهرب.
البنت: يا لله (يخرجوا. يدخل الافندى وكامل).
الافندى: (ينده الحرمة). الولد مجاشى هنا؟

الحرمة: أبداً.

الافندى: ادخل يا كامل البيت دور على الولد.

كامل: (يدخل ويخرج) موجدتوش.

الحرمة: (تدخل وتخرج) حتى البنت موش هنا. يا خرابى يا خرابى. (دور لطم وتذب. والافندى وكامل يفعلوا مثلها. ثم يقولوا: لازم ندور عليهم محل ما راحوا. (يخرجوا).

* (٥) منظر خلا

(البنت والولد يدخلوا متخفين)

البنت: أنا تعبت.

الولد: أقعدى نرتاح. (يجلسوا. البنت تنام وتوضع رأسها على حجره، وهو ينحنى عليها كالنايم. يدخل كامل يجدهم. يخرج يجيب الافندى من يده ويدخل لهم شرطاً يكون ظهر كامل للنائمين ويدوب يظهر السائمين. وكامل يشاور عليهم. هنا الافندى يضرب برجله بجوارهم يستيقظوا).

الولد: خلاص؟

الافندى: خلاص ايه؟

الولد: تزوجت بها؟

هنا الافندى يشتم قائلاً لها: سعه^(١) من السماء تنقض عليكى يا لعينة يا دون يا فاجرة. جهنم تفتح أبوابها وتأخذك.

كامل: (يسأل الافندى) مين دول؟

الافندى: دى أمه اياها يا كامل.^(٢)

كامل: (ينظر للولد) اختك مراتك، وأمك حماتك.

الولد: أه، أجوز أختى؟ لازم أموت نفسى. (يمسك بالسكينة يضرب نفسه. يموت).

الحرمة: البنت تتجوز أخوها؟ يا دهوتى. (تمسك بالسكينة تموت نفسها).

الافندى: بقى بعد تعبى فيه وجعلته ابنى يموت؟ (ويعمسك بالسكينة يموت نفسه).

البنت: (تمسك بالسكينة) بقى أمى تموت وأنا أجوز أخويا وكل العائلة تموت لأجلى؟ لازم أموت نفسى. (وتعمل حركة بهطنها وتشاور عليها بالسكينة وتقول لكامل) كامل، اضرب، اضرب، اضرب. (ثم تضرب نفسها تموت).

كامل: (يمسك بالسكينة) بقى معلمى مات والولد مات والبنت وأمها ماتوا وأنا أفضل؟ لازم أحصلهم على التربة أخداهم هناك (يهم بضرب نفسه بالسكينة ويعمل حركة ويرجع بيده كام مرة) لكن أنا عمتش إلا بالصرمة. (يضرب نفسه كام مرة ويفضل يلف بوسطه. تقفل الستارة).

(١) صاعقة

(٢) يبدو أن جزءاً من النص قد سقط هنا، واضح أن «الحرمة» دخلت وأن العبارة الملتصقة السابقة موجهة لها.

فصل: سنبل

منسوب إلى: محمد المغربي

* منظر (١)

تفتح الستارة. يظلموا جملة لصوص. يقول لهم رئيسهم:

الرئيس: ايه العمل يا أصحابي في الرجل الضابط اللي بحب أخته، واحتلت على سرقتها مراراً فلم يكتفى؟ وكلما أرسلت له لصوص قتلهم حتى أفنى عصايتنا. فإيه الرأي؟ كل واحد يقول لي على رأي يكون موافقه. (كل واحد يبدي رأي، فلا يعجب الرئيس. أخيراً أخته تقول):
الأخت: اعملني جارية بيضا، وأنت اعمل يا سرجي. وبيعني، وأنا أملكك مرغوبك.
الرئيس: يمكنك يا أختي؟
الأخت: تمام (يخرجوا على كده).

* منظر (٢)

الضابط: اللصوص دائماً يشاغلوني، وأنا دائماً محترس منهم، ومفرق رجال البوليس السري في كل محل. لأنهم شاغلين أفكارى من جهة. وعندى ولد خدام شاغل أفكارى من جهة ثانية. لما اتده له. إذا كان مراده يمشى معى كويس جداً، وإذا كان مراده يمشى مخالف فطرده أولى.
(ينده له. ثمر. وبعد طلوعه وجملتهم مع بعض يطلب منه كرسى. هنا ثمر: على ذوقك ووسطاني إلى آخرها. أخيراً يجلس الضابط ويعمل مع كامل ثمر النده: نعم نعم نعم واجلس بدالى وأنا أعلمك. وهلم. ثمر معلومة^(١). يدخل رئيس اللصوص بشكل شحات. يقف أمام الضابط).

رئيس اللصوص: من مال الله.

كامل: الله ما له عندنا هنا يا ابن الكلب (يطوسه).

الضابط: (يمسك كامل) ازاي تضرب رجل فقير زى ده؟ (اللس ينظر في البيت).

كامل: (يراه) يا معلمى الراجل ده ببص في البيت بنظر وحش.

الضابط: (اللس) بتبص في البيت ليه؟

اللس: (كلام بمسكنة) بس ريحة الطعام طالعه على. بشم ريحتها أشبع. (بعد جملة من دول، يوعده أن يرجع بعد ثلاثة أيام. يخرج اللص بغير أخذ نقود. ثم يدخل بعد برهة).

اللس: (للضابط) وعدتني وعد الكرام. وأنا رجل مسكين فأحسن على.

الضابط: أهلاً وسهلاً بمضيفتي. كامل، أكرم الضيف، وافرش له محل للنوم. (ويخرج. هنا اللص يفضل يتأوب وكامل يتأوب مثله. ويعمل حركات ثم ينام بجوار اللص، شرطاً يكون رأس ده بجوار رجلين ده. والآخر مثله، ويدهم في يد بعض وكلما غمزه كامل يقوم برأسه، يكون الثاني قام مثله. كام مرة. ثم يقوم اللص يقعد، فيقوم كامل يطوسه لأنه صحن ولم ينم. واللس يقول: أى أى ي بمعنى عياط. ثم ينم كامل ويشخر معنى أنه استغرق في النوم. ثم أن اللص يقوم ويسحب الفرد في يده ويعمل حركات لصوصية ويوهم أنه داخل بيت الكونت (الضابط). هنا كامل يقوم يمسه).

كامل: رايح فين؟

اللس: حلمت أن اللصوص طلوعوا على بالجبل يا كامل.

كامل: (بضرب فيه) واللس يقول: أى ي ي (عياط حتى يدخل الكونت ومعه أخته).

الكونت: بتضربه ليه يا كامل (لأن اللص يعرفه أنه ضربه على قصبة رجله).

كامل: الراجل ده يا معلمى يظهر أنه لص. لأنى شفته قام ومسك للفرق وقاصد البيت.

الكونت: (لا يصدق) دا راجل فقير مسكين، موش معقول أنه يعمل كده. إزاي تضربه ولم تخليه ينم؟ (ثم يوهم أنه طلع اتنين جنبه ويقول لللس). خذ أدى اتنين جنبه ونام في أى لوكاندة.

(اللس يدعى له يخرج. الضابط يجلس على كرسى واخسته جانبه يحبسها بكلامه. يخبط الباب) شوف مين يا كامل؟

كامل: مين؟ (يكون الذى على الباب هو اللص، وغير ملاهيه، واخسته معه).

اللس: يا سرجي (مناداه بتطويل مثل الدب^(١)). هنا كامل ينمر).

كامل: (للكونت) سبيلجى. (الباب يخبط).

الكونت: شوف مين؟

كامل: مين؟

اللس: أنا نخاس. (كامل ينخس).

الكونت: ايه ده يا ولد؟

كامل: الذى على الباب بيقول نخاس.

كونت: افتح الباب. ده راجل بيع جوار.

كامل: لا موش عاوزين جوار.

كونت: افتح الباب يا كامل. احنا عاوزين واحدة جارية. (مناوشة من هذا القبيل. أخيراً

يفتح الباب. كامل ينظر للجارية وينبسط، ويفرح بها).

الكونت: موش عاوزين جوار.

كامل: عاوزين. عاوزين. (عند دخول رئيس اللصوص يفضل كامل شاور له بمعنى. وهكذا اللص يفضل يقول له: سلامات ويرمى له بمعنى. أما بيديه الاتنين أما بيد واحدة. وهكذا مراراً).

الكونت: (لكامل) أسأل اليا سرجي ثمن الجارية كام؟ (كامل يسأله).

اليا سرجي: ٥٠٠ جنيه. (كامل يطوسه) ٤٠٠ جنيه (كامل يطوسه) ٣٠٠ (كامل

(١) يحدث مثل هذا النداء في فصل اسمه: «الدب».

(١) راجع وصف هذه النمر وكيفية أدائها في «الابن اللطيف».

يطوسه) ٢٠٠ (كامل يطوسه) ١٠٠ جنيه (وبعده ٥٠، ٢٠، إلى أن يقول له:) بدون فلوس.
كامل: ادينى دفعت الثمن. بس هات له نصف جنيه سمسرة. (يحط نصف الجنيه فى جيبه.
يخرج الياسرجى).

الكونت: خذ الجارية قلبها.

كامل: خشى قدامى.

الكونت: رايح فين؟ يا ابن الحرام أنا بقول لك قلبها، يعنى شرفها تصلح لخدمتى أو لا. هنا
كامل يعمل معها شوية لورته، أى تمر. الحمار مطيره جوز مثلاً، أو أنها بتشكى من ظهرها، أو
خطاها وحش. بعد ذلك يوضع صباغه فى وسطه صوابها ويقول للكونت):

كامل: دى بست صواب.

الكونت: (بعد الأصابع) ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦. ده صحيح. الصباغ الزايد لازم يقطع.
(يمسك صباغ كامل).

كامل: آه، ده صباغى.

الكونت: آه يا ابن الحرام، أنا بقول لك: مشى كريس، أحسن أنا رايح محل. وأنت علم
الجارية أشغال البيت (يخرج).

كامل: (للجارية) أنت اسمك إيه؟

الجارية: سنبل. وانت اسمك إيه؟

كامل: كامل.

الجارية: تدور: كامل، كامل، كامل.

كامل: عنيه، عنيه، عنيه (يقف) سنبل: ادينى بوسه. (الكونت يكون واقف وراهم. ياخذ
سنبل، ويقف بجوار كامل).

الكونت: (مثل سنبل) أفندم. (كامل يحسس على وجه سنبل يجد شنب الكونت. يمسه
يبرم فيه ويرتعش. تمر مضحكة. يتضح أنه الكونت يتخوف منه).

الكونت: ازاي يا ولد تقول لها: ادينى بوسه؟

كامل: ما بحسيكش واقف.

الكونت: آه يا ابن الحرام. اياك تانى مرة تعمل كده. أنا بقول لك علمها الأشغال الخصوصية
يا ولد. (يدخل).

كامل: (يجلس على كرسى) كيسينى يا سنبل.

(يدخل الكونت يأخر البنت ويتقدم بدالها) الأيد تقلت..

الكونت: (يويخه) علمها كريس وخلي بالك لأننى رايح مشوار وجى حالاً.

الهنث: (تضحك على كامل) احبك يا كامل. (مناوشة) عندك خمرة لأجل نسكر سوا يا
كامل؟ (كامل يحضر الخمر البنت تسقيه كثيراً؛ خزنة فلوس سيدك فين يا كامل؟ والمفاتيح (مثلاً)
وفلوسك فين (مثلاً). (يكون كامل سكر. لهنث تدخل اللصوص، تقول لهم على عموم
الاستعلامات. أما الرئيس فينم كامل على الأرض ويشهر عليه السلاح).

الرئيس: أوعى تقوم بعد شهر. (ياخدوا البنت وجميع الفلوس ويخرجوا. يدخل الضابط يجد
كامل على تلك الحالة).

كامل: البنت دى من طرف اللصوص وعملوا علينا حيلة، وأخذوا زوجتك^(١) وجميع النقود.
الضابط: لازم آخذ العساكر واذهب اليهم فى الجبال. (يعزم على ذلك ويخرج).

«منظر الخلا»

تدخل اللصوص: زوجة الضابط معهم.

ورئيس اللصوص: (لزوجة الضابط) يا بنت أنا بحبك، إيه رأيك؟

الزوجة: وأنا لا أحبك. (مناوشة من هذا القبيل. هو يتذلل لها، وهى لا تحبه. تحدث غاغة

من الخارج).

ورئيس اللصوص: (ينظر جهة الكوليس) خذوا البنت واختفوا. لأن الضابط وعساكره
حضروا لينتقموا منا. (يختفوا جميعاً).

يدخل الضابط وعساكره. يطرقون مغارة اللصوص، فيخرج عليهم اللصوص، ليتحاربوا
جميعاً، وكامل يقتل اللصوص واحد واحد، ثم يحارب رئيس اللصوص ويهرب كامل منه. فالضابط
يتقدم بذل كامل ويقتل رئيس اللصوص، ثم يدخلوا المغارة، يستحضروا البنت، الضابط يأخذ زوجته،
وينعم لكامل بأخت رئيس اللصوص.

(تقف الستارة)

فصل:

الدالين

منسوب إلى: محمد كمال المصرى (شرفنطخ).

عبارة عن عاشق يطلع يقول:

العاشق: آه، بختى وحش والفقر أوحش. لأننى بحب واحدة وجيت اتزوج بها فوجدتها تزوجت
واحد اسمه كامل افندى. لأننى فقير. وأحسن انده له وأعمل فتنة بينهم، يمكن يطلقها وأرجع أجوزها
(يطرق الباب).

كامل: مين؟

(١) بدأ الفصل بالإشارة إلى أخت للضابط، وليس زوجة له.

العاشق: أنا واحد صاحبك.

كامل: مفيش أصحاب تقابلنى فى البيت، بكرة قابلنى فى المخزن.

العاشق: لا، خذ لما أقول لك كلمة ضرورى!

كامل: لا، تعالى باكر فى المخزن.

العاشق: بس خذ كلمة واحدة!

كامل: ايه عاوز؟

العاشق: أنا سليم صاحبك، كنت صغير معك فى المدرسة، أجلس جنبك.

كامل: هيه؟

العاشق: آه، آه.

كامل: مالك؟

العاشق: يعنى أنا كنت قاعد فى قهوة كده (يذكر أى قهوة تكون فى البلد معلومة).

كامل: ايه، اعرفها. (يفضل يوصف القهوة. أمامها. والحدود الأربعة، يعنى يطول فى الكلام).

العاشق: هيه. أيوه هيه. أيوه.

كامل: طيب قول، أحسن أنا اتضايقت.

العاشق: يعنى أنا كنت بلعب طاولة، سمعت قولة كامل افندى، بطلت اللعبة.

كامل: ويعدين؟

العاشق: يعنى ندهت للجرسون واديتته الفلوس وقمت بالمجل، سمعت الخواجات يقولوا:

كامل افندى. خرجت لقيت بويجى جيت اسمح الجزمة لأجل اقبالك نظيف، البويجى مسك الفرشة

وبينفش الجزمة لقيته بيقول كامل افندى. خطفت نفسى وزعلت ومشيت، حتى العريجية بالطريق

يقولوا كامل افندى. والناس والسكة كلهم بيقولوا كامل افندى.

كامل: بس قول، ايه بيقولوا. تكلم أحسن أنا مضايق.

العاشق: أنا خايف أقول يمكن تزعل.

كامل: بس قول ايه الذى سمعته.

العاشق: آه يا سلام من الكلام ده، لأنه وحش خالص.

كامل: قول أحسن روحى رايحة تطلع.

العاشق: إذا قلت لك يمكن قوت نفسك.

كامل: لا أموت نفسى.

العاشق: مدام أنت لا تموت نفسك أحسن بلاش كلام (ويجى خارج يسكه كامل).

كامل: رايح تطلع روحى. قول وأنا أموت نفسى: (وهلم. كلام من هذا القبيل، لأجا.

مضايقة كامل. ثم أن العاشق يجى جنبه ويرمش عينيه).

العاشق: مراتك بتلعب بالمين.

كامل: آه، علشان هى حلوة بتلعب بعينها.

العاشق: لا، يعنى على باب بتكم فانوس أحمر.

كامل: آه، علشان يعرفوا أن ده بيت كامل.

العاشق: (يتغاضب جداً). يعنى بيتكم فيه طيبخ كثير.

كامل: آه، أنا بحب أكل البامية.

العاشق: (يتغاضب ويقول له فى ودنه).

كامل: (زى الذى ببسيط) آه، أنا مراتى كده؟ دلوقت أروح أطردها من البيت وأرمى

عفشها. (يجى داخل على البيت يرجع يقول لنفسه) أزاى يا واد تسمع كلام الراجل ده وتخرب

بيتك؟ أحسن طريقة أقعد شوية لما يفوت حد من أهل الحارة دى أسأله إذا كانت مراتك مضبوطة أو

لا. (يجلس على كرسى. يدخل رجل لابس عمه يقوم يسكه كامل ويقول له): تعرف مرأة كامل

افندى؟

الرجل: مش البنت الحلوة دى الخفافى اللى تزوجت كامل منذ ٣٥، ٣٦ يوم، ٤٠ يوم؟

كامل: أيوه.

الرجل: (يزعق) البيت أربع أذوار بسلاام حجر، بحنفيات مياه على ميت جنبه الله يكسبك

(ويقف كامل يسأله مرة ثانية يعمل كده، وثالث مرة يجى يعمل كده يضربه بالطوسة. يجرى).

* غمرة

يطلع واحد دلال سلاح، يسأله كامل يعمل زى الثانى ٣ مرات. يضربه بالطوسة. يجرى.

* غمرة

يطلع أمين. هزلى مثل كامل. يخترع أى شئ يسأله كامل ٣ مرات. يضربه بالطوسة. يجرى.

* غمرة

يطلع رجل عجوز يسأله كامل. العجوز يضحك حتى يقع.

العجوز: انت بلا صاحب. بدى اشتريك.

كامل: ...

العجوز: انت بنى آدم.

كامل: ...

العجوز: أمال مرقع ليه؟ (بعد مناوشة يبص على الكوليس ويزعق إن واحد بيضريه.

ويوهم) آه يا أولاد الكلب. آه يا واسى. (ويسلط ٣ مرات. يضربه بالطوسة يجرى).

* غمرة

يطلع رجل عجوز جداً، بمعنى أنه فيلسوف. كامل يسأله. يجاوبه كأنه بيحسب نجم أحد،

ويمشى يسأله ٥، ٦ بقوا ٩٥، ما بتنفع، ما بتنفع. ٣ مرات. كامل يعيد السؤال. العجوز يقول: ما

بتنفع ٣ مرات.

كامل: وأنا ما أخلى مراتى. أروح العن أبوها وأديها المنقولات. (يدخل يضرب فيها) الناس بالقهاوى والخمامير و.. و.. مسكت سيرتى يا بنت الكلب. (ويخرجها به، ويرمى عفشها، لحاف قديم. كانوا. سبت خضار. جملة أشياء قديمة بحسب الموجود. ثم يدخل البيت. تدخل المرة تميط).

المرأة: يا ربى عملت ايه بس. جوزى: قوللى أنا عملت ايه؟

كامل: امشى يا مرة.

المرأة: بس احكى لى مين فتن لك على حاجة؟

كامل: روى يا مرة.

المرأة: انت موش عاوزنى؟

كامل: لا.

المرأة: لما افتح هذا البير وأروح من قدامه استخبنى.. وهو يفتكر انى رميت نفسى فى البير وأشوف إذا كان يحيى أو لا. (تفتح البير وتدخل الكوليس).

كامل: (يخرج) آه، مراتى رمت روحها فى البير. آه، اين انت يا مدام؟ (ويبص فى البير مراراً. يدخل ضابط وعسكرى يجدوا كامل باصص فى البير).

الضابط: مالك؟

كامل: مراتى وقعت فى البير.

الضابط: امسكه يا عسكرى.

كامل: ليه؟

الضابط: موش رميت مراتك فى البير؟

كامل: أيوه.

الضابط: طيب امسكه يا عسكرى.

كامل: لا.

الضابط: ايه العبارة؟

كامل: مراتى زعلانة ورمت روحها فى البير.

الضابط: هى زعلانة وانت اديتها عفشها وخربت لقيتها واقفة. شلتها من رجلها ورمتها بالبير.

(كل الضابط ما يقول كلمة يقول كامل مثلها لحد ما يقول الضابط رمتها فى البير يقول أيوه. الضابط يقول امسكه يا عسكرى، كامل يقول لا. ثم يعيدوا الحالة مرة واثنين وآخر كل كلمة يقول الضابط امسكه يا عسكرى. تدخل البنت).

المرأة: جوزى، جوزى. (يدخل وراها العاشق).

العاشق: بقى الوحش يقعد مع الخلوة دى؟ (كامل يطوسه. يجرى. كامل يقف يكلم البنت. تمنعه. الضابط يجرى خارج بمسكه كامل).

كامل: أقف لما تصلحنا. (يصلحهم الضابط ويصبص للبنت).

كامل: انت كمان يتصبص للبنت؟ (يطوسه وتقل الستارة).

ملاحظة: عند الضابط ما يسمع كلام كامل يقول له:

الضابط: اتخانقت مع مراتك؟

كامل: أيوه.

الضابط: مسكتها بيدك الاثنين؟

كامل: أيوه.

الضابط: شلتها لفوق؟

كامل: أيوه.

الضابط: حذفتها فى البير؟

كامل: أيوه. (بفرعة)

الضابط: خذ يا عسكرى. (كامل يعمل غرة تهبط الموضوع).

الضابط: بعد ما يسمع كلام البنت يقول: غيبه واحد يرمى فتنة بين راجل وامرأته؟ آه لو شفته. (مناوشة. يدخل العاشق).

قائمة الشخصيات:

(١) دلال بيوت معلوم كلامه.

(٢) دلال سلاح معلوم كلامه، لغته تركى.

(٣) ادباتيه.

(٤) بيعاض معلوم كلامه.

(٥) اقطع وابلع.

(٦) عجوز ما بتنفع معلوم كلامه.

فصل:

سعدان رأس الغول

منسوب إلى: محمد كمال المصرى

(شرفنطح)

غريب: اسمع يا مرداش. أحب أنك تعلمنى عن طلباتى، لأنك صديقتى، وليس لى صاحب غيرك فى هذه المملكة، فلزم تصدقنى.

مرداش: تكلم عما تريد وأنا أعرفك جميع ما هو فى علمى.

غريب: سمعت أن ابن الأمير أسره رجل يدعى سعدان رأس الغول. فهذه المسألة التى أريد الاستعلام عنها.

مرداش: ما هذا الكلام الذى ما سمعته إلا منك؟ لأن الأمير لم يخلف أولاد سوى بنت فقط. وأمامك جميع دولة الأمير. أسأل أحداً خلاقى حتى يتضح لك صحة قولى.

غريب: ازاي الكلام ده، دانا لما خطبت بنت الأمير قال لى: أنا لا أزوجه إلا لمن ياخذ بتارى ويجيب لى رأس سعدان رأس الغول، الذى أسر ولدى وقتله.

مرداش: الذى اعرفه فى هذه المسألة أن الأمير يريد ارسالك لسعدان كى تقوت لأن سعدان رجل وحش وما أحد لسعدان إلا ويقتله ويشرب دمه. فانا يا أخى أرجوك أن لا تروح لسعدان.

غريب: لا، أنا تعهدت للأمير بأننى لا بد أن أروح لسعدان وأجيب رأسه، مهر مهدية محبوتى، وأنت متعرفش أن ابن الأمير سعدان. فانا أسأل غيرك من الرجال (ينده لكامل. يحضر) كامل: أنت تعرف من مدة كام سنة جرى ايه بالسراية؟

كامل: نعم، أعرف جميع ما حصل.

مرداش: قولى عن معلوماتك.

كامل: من مدة كام سنة كنا طبايخين فى السراية لوبية ناشفة.

مرداش: أنا موش بأسالك عن الطيبخ. أنا بقول لك: ايه تم فى السراية من مدة كام سنة؟

كامل: مسحنا السراية، وبخرناها بميعة سايلة.

مرداش: أنا بقول لك، أخبرنى: هل ابن الملك أسره سعدان رأس الغول وقتله؟

كامل: ايه سبب الحكاية دى؟

غريب: سبب الحكاية دى أنى خطبت بنت الأمير، فقال لى: انى لا أزوجه إلا لمن يقتل سعدان رأس الغول، لأنه قاتل ولدى. ومهر بنتى رأس سعدان.

كامل: إذا كان الملك أرسلك لهذا الباب فإنه يريد قتلك، لأن سعدان رجل وحش، ولا جيش يروح له إلا ويكسره. ولا فارس يروح له إلا ويقتله ويشرب دمه. وهو رجل جبار لا يصطلى له بنار.

غريب: ما دام انى تعهدت أمام الأمير بأنى أجيب رأس سعدان فضرورى من ذلك. ولكن يا كامل، انده لمحبوتى مهدية، أسألك مسائل. (كامل يحضرها).

مهدية: أهلاً بك يا حبيبى، ويا مسكى وطيبى.

غريب: أهلاً بك يا مهدية، حبيبتى ونور عينى. اسمعى يا مهدية. أريد أن تعلمينى كيف كان قتل أخيك من يد سعدان.

مهدية: (تستغرب) أبى لم يخلف غيرى. وليس لى أخ كما ذكرت.

غريب: أنا لما خطبتك من أببك قال لى هات مهرها رأس سعدان.

مهدية: لا يا حبيبى، لا تروح لهذا الرجل لأنه وحش وجبار من الأبطال. وبلغنى أنه يشرب دماء الأبطال. فلا تروح إليه لأن لا بيننا وبينه أى شئ. ولا كان لى أخ قتله. ولا أبى خلف غيرى.

غريب: يمكن أبوك بده يجرب شجاعتى. فأرسلنى لهذا الرجل وضرورى من التوجه إليه، وأخذ روحه من بين جنبيه. (يسلم مهدية لمرداش) تسلم روحى وحافظ عليها يا مرداش (لكامل) تعالى معى يا كامل.

كامل: وياك فين؟ أروح عند سعدان؟ كلام محال يا مسيو، من دلوقت أنا مستغفى.

غريب: لازم تروح معى.

كامل: أروح أموت معك يا سى غريب؟

غريب: لا بد من مرواحك معى. وإن لم توافق اختار لك موته من ثلاثة. أما أن احذلك فى

الهورا والتقيك بهذا السيف اشتقك نصفين. أو أغزك بهذا السيف ينقد من ظهرك. يا أما اضربك على راسك أخلى السيف ينقد من بين أفضاك.

كامل: بقى على كل حال ميت ميت.

غريب: لا، إذا جيت معى، بعون الله ترجع سالم. وإن تأخرت عن مرواحك معى أموتك.

كامل: مفيش بأس. أروح معك. أعيش النهاردة وأموت بكره. (غريب يودع مهدية ومرداش ويخرج. مرداش يشكو غرامة لمهدية).

مهدية: ازاي تبقى صاحب غريب حبيبى وتتظاهر بحبك لى.

مرداش: سببك من جميع الأصحاب، فأنت مرادى. (مناوشة. لا تقبل) سأتركك بضعة أيام حتى تراودى أفكارك. يخرج من جهة وهى من جهة).

* منظر خلا

يظهر سعدان. رجل متوحش. منظره صعب.

سعدان: يا أستاذنى استنى، وعن أكل الحمال لاتونى، ايد لا يفوت على ركب إلا أمحقه. ولا جمع إلا أمزقه.

(يشير على أولاده بخرجوا. يقول لهم): اسمعوا يا أولادى. الناس انقطعوا من تلك الجهة وعرفوا أننا موجودين هنا. مبقاش حد يمر من هنا. فانا لازم أهجم على الممالك أخربها (ينظر جهة الكوليس ويقول): انظروا يا أولادى، أنا شايف ناس مقبلة.

الأولاد: (ينظروا) حقيقى، ناس مقبلة.

سعدان: يالله نختفى (يدخلوا).

كامل: (يظهر) الجبال صعب جداً. والقائد غريب تاه منى فى الصحراء. (وهو فى تلك الجملة يكون قد خرج سعدان وأولاده. يوقف واحد على يمين كامل. وواحد على يساره. وهو خلف كامل. هنا كامل ينظر على يمينه يجد ابن سعدان فيعمل حركات وهم. ثم ينظر على يساره، فيجد الثانى، فيظهر خوف شديد. ثم ينظر خلفه سعدان. فيرتعش، ويتخوف.

سعدان: (يصبح على كامل) منين وإلى أين يا ولد؟

كامل: (بعد مناوشة) أنا وشخص يدعى غريب بندور على رجل يدعى سعدان رأس الغول.

سعدان: (يهدد كامل ويهينه - لأولاده) ادخلوه السجن، لحين حضور من دنا أجله ميشوم الطالع المدعو غريب. (يأخذوا كامل ويدخلوا. هنا يحضر غريب. بعد جملة، يطلع عليه سعدان وأولاده فحينما يراهم لا يعبأ بهم. سعدان يسأل غريب:)

سعدان: من أنت؟

غريب: (لسعدان) من أنت؟ (فلما يتضح سعدان لغريب وغريب لسعدان، يهجموا على بعض. هنا كامل يسمع صوت غريب فيصيح عليه:)

كامل: الحقنى.

(عند ذلك غريب يبدي شهامة، ثم يهجم على الباب يكسره. ويخرج كامل يعملوا مناوشات بالإشارة، بعد البراز فأول من يبارز كامل، يبارز أولاد سعدان فينتصر عليهم. ثم أن غريب يبارز سعدان، فيكل منه سعدان. فيطلب منه السراح^(١)، غريب يوافق، فيتسارعوا، فغريب ينتصر على سعدان ويوقعه على الأرض. ثم أن غريب يقول لسعدان:

غريب: ما دام أنا أسرتك لازم انتش حصنك. (يدخل. هنا سعدان يهجم على كامل يخنق فيه ويعذبه).
كامل: (يصيح) الحقنى يا سيدى. (غريب يخرج يجدهم واقفين باهتين. يسأل كامل عما يجرى:)

كامل: بعد دخولك سعدان فضل يخنق فى لما كنت رايح أموت.
غريب: (لسعدان) أنت رجل تحب قتل الرجال، ميال لسفك الدماء ودا شئ بظال. فالزم تحلف لى على هذا الحسام بأنك تتوب عن أذية خلق الله، إلا من يتعرض لك ويهد يده بالحسام.
سعدان: (يوضع يده على الحسام)، أقسم بالله أنى ثبت عن أذية خلق الله، ولا بقيت أسفك دماء الخلق إلا بالحق.

غريب: (يدخل الحصن ويخرج فى يده بنت) من انتى؟
البنت: أنا بنت الملك صابور ملك بلاد الأعجام.
غريب: كيف أسرك سعدان رأس الغول؟
البنت: كنت نادرة ندر لمعيد وقلت لتأدية النذر، وكان صحبتى الفين خيال فسطا عليهم المقدم سعدان وقتلهم وأسرنى.

غريب: (لسعدان) كمان تأسر بنت الملك صابور؟
سعدان: (لغريب) بقى بمجرد ما أسرتنى،^(٢) ألم تعلم أن سطوتى معلومة عند الملك؟ (بعد مناوشة كلام، غريب ينظر لكامل قائلاً:)

غريب: روح بشر مرداش وحببتى مهدية بانتصارى.
كامل: ما دام أولاد المقدم سعدان أسرايا، لازم اركبهم لأن السكة طويلة.
ملحوظة: إن كانوا الأولاد واحد فيركبه ويخرج. وإن كانوا اثنين يركب واحد ويوضع يديه على أكتاف الثانى يجعله عبارة عن عامود. ثم يخرجوا. غريب يأخذ سعدان ومهدية ويخرجوا).

* منظر

(مرداش ومهدية، يشكو لها الغرام، وهى ترفض طلبه وتدفعه فى صدره.)

مهدية: ازاي تبقى صاحب غريب وتعمل كده؟
مرداش: سببك من غريب، لأن سعدان موته وشبعه موت. (هنا البنت ترفض طلبه. وهو جالس أمامها. يشكو لها غرامه. فتدفعه فى صدره، تلقيه على ظهره).

(١) المصارعة.

(٢) أظن أن هذا معناه: المجرد أنك أسرتنى، لم تعد تملك... الخ

مرداش: (يقوم متحمس) تدفعينى فى صدرى تلقينى على ظهري؟ لاهد من إعدامك.
(ويركعها ويسحب عليها. ويهم بقتلها. يدخل عليه كامل).

كامل: صاحب المال انتصر يا حظ.
مرداش: (يهدد كامل) لازم تقول مات، أحسن أموتك. (كامل بينه وبينه).
كامل: مات. ممتش. (جملة) لازم أروح لسيدى غريب احكى له على ما جرى لمهدية. (يخرج).
مرداش: (لمهدية) لاهد من سجنك كام يوم حتى تراودى نفسك وإن لم توافقى قتلتك. (يأخذها ويخرج).

* منظر صابور

(صابور جالس وحواليه حاشيته. يقول قصيدة حزن على بنته. وبعد مناوشة يدخل عليه غريب يبشره بوجود بنته سالمه، فيطلبها منه، فيستحضرها من الخارج ويعرفه أنها كانت فى حضن سعدان).

الملك: كيف خلصتها من يد سعدان؟
غريب: يحكى له على ما جرى ويعرفه أن سعدان موجود خارج الباب. فيطلبه. يدخل سعدان.

سعدان: السلام والتحية على صاحب العزلية. (مناوشة كلام. يدخل كامل).
كامل: الحق يا سيدى غريب. لأن صاحبك مرداش. بعد توجيهك من عندهم فضل يشكو غرامه لمهدية محببتك وهى توبخه وترفض طلبه. وهو عازم على قتلها. البدار البدار قبل زوال النهار.

غريب: يا لله من الأصحاب الخائنين. (لصابور) اسمع لى يا مولاي بالذهاب لصاحبى الخائن الذى مراده قتل محببتى.
الملك: لاهد من توجهنا معك. لأن فضلك سبق علينا (يقوموا جميعاً يقولوا لحن: هيا بنا. ثم يخرجوا).

* منظر سجن

مرداش مركع البنت وشاهر عليها السلاح ويهم لضربها. يدخل عليه غريب بفزعة، والجميع وراءه. مرداش يتخيل ويقف باهت. ثم يوبخه غريب ويهم ليقبله، فتشفع له مهدية فيرفض مرداش، الشفاعة ويقتل نفسه. بعد ذلك الملك صابور يقدم بنته لغريب، مراده أن يزوجه بها. هنا تركع أمامه مهدية).

مهدية: يا جلالة الملك، أنا أحبه من زمان وقد تعاهدنا أننا نتزوج بعض.
غريب: (للكملك) نعم ذلك. ولكن كامل صديقى هو الذى ساعدنى فى خلاص بنتك. وهو أحق بها من غيره.
(هنا الملك يجوز مهدية لغريب، وبنته لكامل. ثم السلام. تغفل الستارة).

مفكرة لدور الأب فى فصل:

خياطة وخياطة

الفصل منسوب إلى: جورج دخول

أقول انده البنت يا كامل. لما تحضر اقول لكامل. هات كرسى. يحضره. أقول للبنت: اجلسى هنا فى النور لأن الخياطة فى الضلمة بظالمه. بعد مناوشة تجلس أقول لكامل: هات البدلة التى كانت تخطط فيها. يحضرها. ثم أقول له: انده الأسطى الخياط. كامل ينده له. يقول: كلم معلمى. فلم يخرج. فيقول له: كلم معلمتى. فبخرج. اقول له: ازاي يقول لك: كلم معلمى فلم تخرج ولما قال لك كلم معلمتى: خرجت؟ اياك أنا بلاص يا أوسطى. ما علينا. كامل: ادخل هات كرسى يحضره. أأقول للخياط: اجلس يا أوسطى. كامل يقول نعم. أقول له: ادخل هات البدلة التى بتخطط فيها الأسطى يحضرها. أقول: خذ يا أوسطى البدلة هنا فى النور. ثم أقول لكامل: خليك هنا. اكنس ورش ونقض الخيطان، ثم أهم للدخول. كامل يضربنى بالمقبضة على كتفى. التفت أقول له: ايه ده يا كامل؟ يقول لى: وجدت طيريه على كتفك نشتها. أقول له: إذا وجدت حمار على كتفى أوعى تنشه. وأهم بالدخول وأنظ جهة الكوليس بجنبى وابص له مرة، مرتين، والتالية أكون دخلت.

ثم أن كامل ينده على. يقول: يا معلمى. الأسطى الخياط ببصيص للبنت. فلا اصدقه. وأقول: أنت هك تخرّب البيت. والخياط يخرج من عندى. ثمرة ومرة يجيى ويشدنى. أقول له: ايه؟ يقول: ولا حاجة. وبعدين اتخانق مع الخياط. أقول له: ازاي تعمل كده؟ بقى كامل خدامى يضحك على؟ فيقوم زعلان يعيط. يقول هيبه. حتى يدخل. ثم البنت. ثم كامل. ثم أنا. وبعد ذلك أأقول لكامل: لما تجدهم بيكلموا بعض اعمل لى اشارة، وأنا أخرج أشفهم، وبعدين أعرف شغلى. فيتفق معنا على البروفة. فلما يكون الخياط ببصيص فلم أخرج ولما يكون ببصيص أخرج له.. أخيرا طرد الخياط. فيجربى من كوليس لكوليس وأنا وكامل وراه. فيضربنا قلم. نقع على الأرض ونقوم نعمل طبلون. ثم ندخل البيت. فيجى العاشق. يخطط على الباب. أقف على كرسى وابص له. بمعنى انتى ببص من شباك وأقول له. مالك. عاوز ايه؟ الخياط يترجانى على صلحه معى. لا أقبل. وكامل ببص له ويقول له شوف لك بيت غير ده. ثم تمر حضور العاشق، أى الخياط وحضوره البيت ويخطط ويقول: بدية فيخرج له كامل. النمر المعلومة. وهى: المشية وقولة شايفك. والآخر يقول له شايفك ثم يحضرنى كامل ويقول: يا معلمى الولد ده دائما يجى لما خوتنى وتومى قل فادخل أجيب له الهندية. وأقول له: ان جه هنا موته. تمر معلومة. وتمر تصويرى حمار، ثم توجهنا للمصورتى. تمر معلومة.

نسيان:

(١) أول كامل ما يقول لى الأسطى ببصيص لبنتك أسأل الأسطى يقولى: صحيح انت بتبصص للبنت، ثم أسأل البنت.

(٢) لما أجد البنت واقفة مع الخياط، هنا اطرده.

(٣) عند تصويرى حمار ازعل مع كامل وأقول للمصور: أنت مصورتى حيوانات. يالله تروح لواحد مصورتى شاطر. إضافة بعد تمر العاشق مع كامل، كامل يقول يا معلمى. يخرج له الأب قائلا: جرى ايه يا ولد.

كامل: يا معلمى الخياط دائما يجى هنا معذبنى.

الأب: حصلنى ع البيت وأنا أعرف شغلى. (يدخلوا) العاشق: (يدخل) أنا بحب البنت جدا، وعزولى مرقع قلازم أموت نفسى. (يوهم انه شارع فى موت نفسه ويفزع بالسكينة. يدخل عليه الساحر. يقول موضوعه معه. ويخرج العاشق يقول) بالعصاية المطلسة دي اخرب بيوتهم. (وينده محبوبته ويوربها العصاية ويعرفها عنها انها مطلسة فلا تصدق. فيطلبسها ويفكها. وهم بحالة فرح فتصدقه. فيقول لها) لما أفركك على أبوكى والمرقع. (ينده على الأب وكامل فيخرجوا فيطلبسهم ويقف هو والبنت مسرورين. وبعد ذلك يشاور على المطلسين فينتفكوا، ثم يدوروا بالمرسع كأنهم مدهوشين. ثم ان كامل يقول للأب:

كامل: يا معلمى، الخياط كان واقف هنا مع بنتك!

الأب: صحيح، والعيب على النساء. اسمع يا كامل، خطر فى فكرى رأى. كامل: ايه هو؟ الأب: ناخذ البنت نرسمها، وبعد أخذ صورتها نموتها فانددها لها، قولها بدنا تصورك لاجل ان نوضع صورتك فى الجرائد ونكتب تحتها: مدام تريد الزواج. (كامل يكلمنى فى شأن تصويرى صورة الحمار. مفهوم. بعد تمرها ناخذ البنت وتروح للمصور).

* دور المصور فى فصل: خياطة وخياطة

(خواجة يدخل يجد أمين نايم على كرسى يقول له:)

الخواجة: أمين، أمين (يكفى الكرسى على الأرض يوقع أمين. ثم يصحبه) قوم الشمس طلعت!

أمين: سيبنى لما تنزل، الخواجة: بقينا صفارى شمس.

أمين: لما تبقى خضارى ظل. (تمر. يوبخه).

الخواجة: أنت نايم. كسلان دائما. ودى التريزة بعيد (أمين يجرجرها حتى يقع ما عليها. الخواجة يوبخه. ثم يجلس على الكرسى) روح عند الباب (كامل يخطط ع الباب. أمين يخطط على كتف المصورتى فيسأله) بتخطط ليه؟ أمين: ألياب بيعمل كده.

الخواجة: شوف مين؟ (يعمل تمر المسيو والمصورتى والخواجة. أخيرا، يدخلوا الأب والمصورتى يسلموا على بعض وكامل وأمين أيضا. ثم مناوشة بين الأربعة. وبعدين الأب يقول للمصورتى: صور البنت دى. يتفقوا على ذلك. أخيرا يخرج الأب والمصورتى يجلس البنت على الكرسى ثم يدخل كامل يشيل ايدها. مناوشات بين كامل والمصورتى وأمين. يدخل الأب يطلب الصورة. المصورتى يقوله: بعد نصف ساعة يدخل كامل يطلب الصورة. المصورتى يقول له بعد نصف ساعة. يدخل الأب يطلب الصورة. المصورتى يقول له خذها الخدام. يدخل الخدام يطلب الصورة. يقول له: خذها سيدك. يتقابلوا مع بعض. يسألوا بعض عن الصورة. معلوم أخيرا يقولوا للمصورتى: انت بتضحك علينا. يقول لهم المصورتى: هى وصفه؟ بعد ٣ أيام. أخيرا كامل يجلس

على الكرسي بدال البنت، المصوراتى يشوفه يسحب عليه الكرسي. معلوم. ثم يجلس. يحضر العاشق
يطلبسه.

* فى مناجاة الحبيب:

سلامى على الأحباب فى كل منزل
سلامى عليكم لا سلام مودع
وانى لاهواكم وأهوى دياركم
فانى إلى نحو الحبيب أريد
سلام كثير لا يزال يزد
ولكننى عما أريد بعيد

* شعر استعجاب أو حزن أو أسف:

زمان لعوب الأنسام
وما كان سار يحل الديار
فما الدهر الاخترن ظلوم
نود الدفاع بدرع التانى
فيا قلب صبرا ولا تبتس
وكل يود نوال المسرام
وما كل طائر يطول الغمام
كثير التعدى قليل الزمام
فيفرى السدوع بسيف الصدام
فانى صبور جسور همام

* فى الابتهاال إلى الله:

يا رب ان العدا يسعون فى تلقى
وقد رجوتك فى أبطال ما صنعوا
ويزعمون بأنى لست بالناجى
فانت ملاة الخائف الراجى

* فى اليأس:

ان حظى كدقيق
قلت يوما لحفاة
صعب الأمر عليهم
ان من اشقاه ربي
بسين شوك بدروه
يوم ربح أجمعوه
قلت قومي: اتركوه
كيف انتم مسعدوه؟

* فى ذم النساء:

ان النساء وان اظهرن مرحمة
ان هن ابغضن انسانا فتكن به
الكل، الكل، لاتستن واحدة
لم يخل من جوهرن الدهر انسان
وحبهن لن أحبين خسران
الكل الكل للاقاج خوان

بعض رصيد الممثل
من الشعر الحماسى وشعر الحكم والمواظ
ومن الشعر الهازل، ومن النكات

* فى الحماس:

أحن إلى ضرب السيوف الفواضب
ويطربنى، والخيل تعصر بالقنا
لعمرك أن المجد والفخر والولا
لمن يلتقى أبطالها وسراتها
وأصبو إلى طعن الرماح الكواكب
حدات المنايا وانتهاج المراكب
ونيل الأمانى والعلا والمراتب
بقلب صبور عند وقع المضارب

* فعل الخير

ازرع جميلا ولو فى غير موضعه
ان الجسميل وان طال الزمان به
ما خاب قط جميل اينما زرع
فليس يحصده الا الذى زرع

* لحن فى مدح الملك:

وفى الله سراك
رمى كل عداك
دست مصحوب السعد
واطنا هام الحسود
يا ملكك البشر
بالبلا والضرر
بالصفى والظنر
مشترقا كالقمر

* فى الحزن:

الا يا دهر ما هذا البعاد
الا يا دهر ويحك قل صبرى
حييتى قد نبا يا موت زوى
الا يا دهر قد ذاب الفؤاد
الا يا دهر أضنانى السهاد
وخذنى أنت قصدى والمراد

* فى الزجل:

الأزهر. وأرسلونى الى كتاب الشيخ عزب بحارة الشواذلية بالموسكى، عشان أتعلم مبادئ القراءة والكتابة. وبعد مدة تخرج أخى وأتبعين ناظر مدرسة بين الصوريين الابتدائية، وخذنى معاه ونزل فى تعليم لحد ما اتعلمت القراءة والحساب وبعض القرآن.

وفى سنة ١٩٠٧، لداعى الرزق، رحت مطبعة المرحوم أحمد كبرية بشارع عبد الحق السنباطى، أمام دار الاوبرا لا تعلم صنعة فى اليد أمان من الفقر والسلف وكان يستهوانى أصوات مناداة البياعين اللى يبيعوا فى الحارة كل يوم، لدرجة انى حفصت كل اللى يبيعولوه. وكان كل واحد فى حارتنا يعمل فرح يدعونى عشان أقلد لهم بياح الحلاوة والبطاطا والروياپكيا.

وفى المدة دى ظهر الفونوغراف المجيد بأصوات جميع المغنيين وكانت اسطوانات المرحوم الشيخ سلامة حجازى تمتاز. وأطربنى صوته ولفت انتباهى، وكنت أقف أمام دكاكين الفونوغرافات مدة طويلة، لدرجة انى أنسى ميعاد المطبعة وأخذ علقه تأخير من الأسطى. وتعلق ذهنى بصوت الشيخ سلامة وتوالى وقوفى قدام الدكاكين وتوالى تأخيرى وتوالى أكلى للعلق ولكنى حفظت الكثير من القصائد.

وفى سنة ١٩٠٨ تصادف وجود جمعية من هواة التمثيل تسمى جمعية تقدم التمثيل بحينا، فاشتركت فيها، وكان الاشتراك خمسة مليم يوميا. واستأجرنا تياترو اسكندر فرح بأول شارع عبد العزيز (سينما أولمبيا دلوقت) ومثلنا رواية هاملت.

وفى ١٩٠٩ ابتدأت الجمعية ببروفات رواية عايدة، وحضر الزميل محمود حسنى الذى كان بجوق الشيخ سلامة بشارع الباب البحرى لحديقة الأزيكية ويسمى دار التمثيل العربى (مخزن لشركة بيع المصنوعات المصرية الآن) واختارونى لتمثيل دور الشيخ سلامة، وفعلا حفظنى الزميل محمود حسنى رواية عايدة. ثم رواية صلاح الدين الأيوبى ورواية شهداء الغرام أو روميو وجوليت ورواية تسبا أو شهيدة الوفاء.

وأذكر اننا مثلنا رواية عايدة بقطعة أرض بالناصرية وفى ١٩١١ دعانى الزميل عبد العزيز حمدى. مدير نادى التمثيل بشارع محمد على، لتمثيل رواية عايدة تحت اسم عبد القادر حجازى ابن الشيخ سلامة، لانه ليس له صوت، وسافرنا إلى الاسكندرية والمنصورة ومثلت دور الشيخ سلامة، وأذكر ان المرحوم حسين رياض مثل دور الملك والزميل المرحوم بشارة واكيم دور أبو عايدة ومثل عبد القادر حجازى رواية قران البندقية.

وفى ١٩١٢ ألقت جوق من الممثلين القدامى الذين محلهم المختار قهوة بحى سيدنا الحسين تسمى قهوة أفندية، واتفقت معهم على تمثيل روايات الشيخ سلامة حجازى بتياترو الكلوب المصرى (مخزن الان) صاحبه كان يسمى عبد الرحمن صالحين - ومثلنا ونجحنا. وكنت أترك للممثلين ايراد التياترو، ويكفينى أنى أمثل أدوار الشيخ سلامة وبس. وتضاءل النجاح نظرا لائى لا أحفظ الا أربع روايات فقط ولا يمكننى عمل بروفات لاشتغالى بالمطبعة.

وأحضر صاحب التياترو جوق للتمثيل الفكاهى الارتهجالى وترجاني بأن استمر معهم لالقاء الاغانى فى خلال الفصول. فقبلت من باب العلم بالارتهجال. وكنت محتجن لما لقيت الممثلين فوق المسرح ييمثلوا من غير رواية ولا ملقن. وكان مدير الجوق الله يرحمه اسمه حافظ عباس المضحك يمثل دور الخادم فى كل الفصول ويضحك الجمهور بالتعليق وكان يلبس شبه بيجامه تيجى خمسين لون

حالة العازب ثقيله	تشبه الموت الزؤام
أما الجواز عادة جميلة	يبقى صاحبه فى سلام
ده السزواج، شى، ومشوى	خلى عقلى الرأسى هام
اسمع يستولوا ناس بنكى	م السزواج، أولاد حرام
يا حبيبى بس قول لى	يا للى حسنك زاد جمال
ومش عينك بس يرمش	تلقى مساند لك تمام

* حكمة منشورة:

من السعادة ان تحب، وأن تحب، وأن يحبك من تحبه ومن الشقاءه أن تحب ولا تحب ولا يحبك من تحبه.

* شعر هزلى:

أنا الأسد النحيل ومن دعانى لكل وليمة تحمى لسانى أنا ألقى كلاب الروم جمعا وأغنام الصعيد، كذا الفيران! وأن أقبل شراب المش نحوى أقابله بعزم لو أتانى.

* مفارقات مضحكة:

(١) وديت بنتى المدرسة، حازت العلوم وأخذت جميع الشهادات لغاية شهادة الفقر، أخذتها.
(٢) مرة قلت لكامل خدامى هات لى وقعة مكرونة، راح جاب لى كام حزمة كرات.. يقول له ايه ده يا واد؟ قال لى: مكرونة خضرا

قصة حياة فنان الارتهجال

محمد إدريس

كما كتبها بنفسه

اتولدت فى يوم ٢١ مايو ١٨٩٥ بحى كوم الشيخ سلامة السماك بالموسكى، بجوار العتبة الخضراء. ولما بقى عمى ست سنين توفى والدى وتولانى أخويه الكبير اللى كان طالب بالجامع

وطربوش طويل يشبه الطرطور وله زر قصير من قدام ويرسم شنب نصه لتحت ونصه لفوق. وهذا التيب كان أصلاً للمضحك الشامي المسمى جورج دخول. وأذكر أن اثنين بس كانوا يبقلوه وهم المرحومين حافظ عباس وحافظ حلمي أو حافظ لمون. واقترح على حافظ عباس أن أشارك معهم بتمثيل دور الاموروز أو الفتى الأول فقبلت من باب العلم بالارتجال واستمرت معهم مدة طويلة، وكثر التكرار يعلم حتى أنني اشتغلت مع جميع مضحكين ذلك العصر وهم المرحومين سيط قشطة، محمد بحيج، حافظ حلمي، مصطفى النوام، وكان يمثل خادم بريري، سلامة القط، سيد أبو النصر، أحمد فهمم الفار، محمد ناجي. وذهبت مع الجميع حتى في السوامر وأقراح الأرياف.

وفي ١٩١٣ اشتغلت مع المضحك سيد أبو النصر، بروض الفرج لتقديم فصل مضحك وأغاني عربية كتهجيرة في تياترو بارك ميرامار، صاحبه اسمه مخالي، وكان ممثل قديم. وكان التياترو آخر شارع بروض الفرج وهو الوحيد للتمثيل ويضاء بالكوليات، وتعمل فيه فرقة يونانية للتمثيل الصامت، وفرقة أوركسترا، ومطربة يونانية أيضا. وكان معدا للعائلات. ولأحظت أن سبعين في الميه من الجمهور أجنبي. وكان مع الفرقة اليونانية ممثلة إيطالية تجيد العربية والرقص العربي إجادة ادهشتنا وتسمى ماري شورتينو، فانضمت إلينا وقدمنا فصل مضحك عربي وأغاني عربية. ونجحت التجربة. واستمرينا نعمل والفرقة اليونانية معنا. وكان الدخول بالمشروب والتمن ثلاثة صاغ. وكانت الحفلات تبتدي في السادسة مساء وتنتهي على الأكثر في الثامنة والنصف. وأما ملاهى المغنيات فكانت في التاسعة والنصف لأن آخر ترام من بروض الفرج في هذه الأيام كان في الساعة العاشرة إلا ربع. واستمرت أعمل مع سيد أبو النصر ثلاث سنوات ومن هذا التاريخ وأنا أعمل في بروض الفرج في كل صيف إلى سنة ١٩٣١ مع تقلبات التطور.

وفي ١٩١٧ عهد إلى مخالي، صاحب بارك ميرامار، فاحضرت المضحك حافظ حلمي وزملائي السابقين. ولأول مرة في بروض الفرج احضرت بيانست عربي واستمرينا نعمل مدة عامين، مع ازدياد اقبال الجمهور والغناء الفرقة اليونانية. وفي شتاء ١٩١٧ التحقت بفرقة المرحوم الجزائري كمبرب وممثل، وماري شورتينو، التي أصبحت زوجتي، للرقص وذلك بتياترو دار السلام بالحسين (لوكانة نوم الآن). وحدث ونحن نعمل بروض الفرج صيفا أن حضر المرحوم عبده سليمان، صاحب تياترو السرك، واتفق معنا على العمل معه مدة شهر، فقبلت، وكنت أقدم بعض الأغاني وماري شورتينو تقدم ثمة رقص، ويقدم حافظ حلمي فصل مضحك. وذلك بشارع محمد علي، أمام جامع الرفاعي. يعني كنت أشتغل بالمطبعة نهارا وبروض الفرج ماتيني وبالسرك سواريه. ومن هذا التاريخ عملت مع جميع أصحاب تياترات السرك في كل شتاء. وهم، الله يرحمهم، عبده سليمان، حنفي الصول. محمود صبري. السراوي. قمبر. الحلو.

وفي ١٩١٩ كان خريستو اختابودي صاحب كازينو سان استيفانو أنشأ مسرح للتمثيل العربي، لأن التمثيل طغى على المغنيات ورجاني بالحاج أن أحضر له فرقة لتمثل بمحله. وقد كان. وفي أواخر ١٩١٩ نفذت الحكومة مشروع امتداد شارع مصيف بروض الفرج واخترت كازينو بارك ميرامار وبعده بمسافة ثلاثين متر تقريبا. وانتهى الشارع بقطعة أرض فضاء على النيل يمتلكها شخص يسمى عبد السيد كان موظف بجمرك القاهرة. فأنشأ عليها كازينو مونت كارلو، وكان أحسن كازينو على النيل (وهو مغلق خشب الآن) وعملت عليه فرق كثيرة.

وفي آخر صيف ١٩٢٠ قابلني المرحوم محمود صبري، صاحب تياترو السيرك، واترجاني، أنا

وزوجتي ماري شورتينو بأن نعمل معه بالسرك في بلدة منوف. فقلت والمطبعة؟ فقال تعوضك عنها. ومع الاخاح منه، ومن زوجتي، والاغراء بالسفر. والفسحة والفرجة على بلاد الله، قبلت وضحيت بفن الطباعة في سبيل فن التمثيل.

وفي صيف ١٩٢١ عهد إلى صاحب كازينو بارك ميرامار بتأليف فرقة مع تغيير الشخصيات، حضرت المضحك مصطفى النوام، وكان يمثل شخصية بريري، واحضرت بعض زملاء وقضينا عامين.

وفي آخر ١٩٢٢ توفي صاحب كازينو بارك ميرامار واشترت الكازينو من الورثة، وأدخلت عليه بعض التحسينات وابتدأت في تأليف وتلحين مونولوجاتي بنفسي.

وفي ١٩٢٣ أنشأ أصحاب كازينو ليلاس وهم نقولا وبني اختابودي مسرح للتمثيل نظرا لما لاقاه التمثيل من نجاح وصار بروض الفرج أربع تياترات، غير المغنيات وزاد اقبال الجمهور من جميع الطبقات زيادة كبيرة، وامتد ميعاد الترام إلى الساعة ١١ ويوم الأحد إلى الساعة ١٢. وأصبح روض الفرج كأنه مولد. وتطور التمثيل بروض الفرج فأصبحت بعد فرق الارتجال فرق تمثيل روايات المرحوم نجيب الريحاني والمرحوم على الكسار وشركة عكاشة وألوان أخرى. وأنا اضطريت أعمل زيهم. وكانت الفرق التي عملت بروض الفرج على ما أذكرهم. فرقة المرحوم الشيخ أحمد الشامي. فرقة المرحوم محمد كمال (شرفنطخ). فرقة عقيلة راتب. والمرحوم بشارة واكيم. فرقة المرحوم فوزي منيب. فرقة المرحوم يوسف عز الدين. فرقة المرحوم عبد الله عكاشة. فرقة المرحوم على الكسار. فرقة المرحوم زكي سعد. المرحومة رتيبة أحمد. ونعيمة المصرية، ولا أعلم عنها شيئا. وتودد، وما أعرش عنها حاجة. وكان يوجد ثلاث مغنيات لا أذكر أسماءهم نظرا لانهم لم يستمروا كثيرا.

ومن الزملاء والزميلات البارزين الذين عملوا بروض الفرج اذكر منهم: الزميل المرحوم فؤاد شفيق. الزميل عباس فارس. المرحوم محمد شكرى. والزميلات ماري منيب. المطربة ترجس شوقي. المطربة زينب بدران. وأنصاف رشدي. وفاطمة رشدي. والمطربة فاطمة قدرى.

وفي ١٩٢٥ تركت كازينو بارك ميرامار لأسباب لا داعي لذكرها.

وفي ١٩٢٦ التحقت بفرقة المرحوم فوزي منيب بتياترو ليلاس برده بروض الفرج، ومضيت بالفرقة عامين.

وفي ١٩٢٨ التحقت بفرقة المرحوم يوسف عز الدين، ومضينا رحلة في الشتاء. وفي كازينو سان استفانو في المصيف بروض الفرج.

وفي ١٩٢٩ انضمت لفرقة فوزي منيب بتياترو ليلاس. وقضينا في الشتاء رحلة إلى فلسطين وسوريا ولبنان. واستمرت ثلاث سنوات انتقل ما بين يوسف عز الدين وفوزي منيب بروض الفرج.

وفي ١٩٣٢ لأول مرة باسكندرية، التحقت بصالة مونت كارلو بكامب شيزار بالرميل، منولوجيست فقط، لأن الصالة كانت للمغنى فقط. وكانت تغنى فيها السيدة نعيمة المصرية، والمغنى القديم جدا المرحوم الشيخ سيد الصفتى. وكان يدير الصالة شخص إيطالي نسبت اسمه.

وفي ١٩٣٣ ولأول مرة برأس البر، التحقت بفرقة السيدة حياة صبري زوجة المرحوم الشيخ سيد

درويش، منولوجيست ومطرب وممثل. وكان ذلك بتياترو المرحوم فؤاد برعى.

وفى ١٩٣٤ فى الشتاء التحقت بفرقة المرحومة ببا عز الدين باسكندرية بتياترو البلفى، وفى الصيف بكازينو مونت كارلو بكامب شيزار.

وفى ١٩٣٥ التحقت بفرقة المرحوم على الكسار بتياترو الكوت دازير (سينما الآن) بكامب شيزار. وفى هذه السنة أذعت مونولوجاتى بأذاعة القاهرة واستمرت أذيع فى كل فرصة الى سنة ١٩٥٣. وفى هذه السنة (١٩٣٥) أيضا تعاقدت مع شركة المرحوم جبريل نحاس والرحوم المخرج الايطالى الفيزى أورفانيلى، وكان أول اشتغالى بالسينما وكان أول فيلم اسمه: الأرض والاسود. ومثلت دور الأبيض ومثل المرحوم فوزى منيب دور الاسود. ثم فيلم ليلة فى العمر للمرحوم فوزى الجزائلى ومثلت به الدور الكوميدي الثانى ثم فيلم خدامتى للمرحوم مختار عثمان ومثلت فيه دور مأذون، وكان ذلك باستوديو الفيزى باسكندرية، بالمنشية.

وفى ١٩٣٦ التحقت بصالة الاختين رتيبة وانصاف رشدى بشارع ألفى بمصر (ملهى شهر زاد الآن) تمثل الدور الكوميدي واستمرت أعمل معهم مدة ثلاث سنوات.

وفى ١٩٣٩ التحقت بفرقة السيدة فاطمة رشدى والرحوم عزيز عيد بكازينو مونت كارلو برمل الاسكندرية. وفى شهر سبتمبر كانت ابتداء الحرب الثانية.

وفى ١٩٤٠ التحقت بفرقة المرحوم على الكسار بكازينو سان استيفانو بروض الفرج ثم رحلة إلى فلسطين.

وفى ١٩٤١ افتتحت مصنع للشنط بميدان العتبة الخضراء رقم ١٩ مدة أربع سنوات ولكنى لم أوفق نظرا لاشتغالى برده بالمرح والسينما.

وفى ١٩٤٦ التحقت بفرقة الزميل حسين المليجى بتياترو ليلاس بروض الفرج لأمثل الدور الكوميدي.

وفى ١٩٤٧ التحقت بفرقة محمود الشريف الملحن بتياترو الامباسادير بالرمل، باسكندرية، لأمثل الدور الكوميدي.

وفى ١٩٤٨ عينت ممثل كوميدى ومونولوجيست بالشعبية الثالثة بالمرح الشعبي لوزارة الشئون الاجتماعية ثم إلى وزارة الثقافة والارشاد. وصرت انتقل بين القرى والمديريات.

وفى ١٩٥٥ صدر أمر بنقلى إلى أسبوط ومكثت بها ثلاث سنوات، أسافر للقرى. ثم نقلت الى طنطا ومكثت بها إلى أن أحلت إلى المعاش بعد بلوغى السن القانونية ١٩٦١، واستلمت مكافأتى.

وبما انى عشت عيشة بوهيمية رجعت إلى السينما والتلفزيون وكنت أمثل الادوار التى تلائم سنى.

وفى ١٩٦٤ أنشأت وزارة الثقافة والارشاد صندوق التأمينات والاعانات للفنانين والأدباء وتقرر لى معاش بقدر ما فى وسع الصندوق بشرط الا اشتغل بالفن.

<١٦٤> الكوميديا المرجلة

فصل:

باشكاتب الدائرة

كما قدمته فرقة: حمام العطار. مدينة
الماهى. الاسكندرية يوليو ١٩٦٨

(باشكاتب الدائرة مرهق بحساباتها. يشكو من اضطهاد الباشا، صاحب الدائرة، له بأعماله الكثيرة وحساباته المعقدة. تدخل ابنة الباشا، وهى تحب الباشكاتب، يتأمران على الزواج رغم أنف الباشا. «أبويا مضمون زى القرعة فى ايدينا» الباشا يقاچنهما - تابلو. الباشا يطرد الكاتب، ويطلب كاتبها جديدا من مكتب العمل يصل الى هذا^(١) ملابس مبهذلة، طربوش مطبق. زر طويل. يحمل مقرعة. يشتبك مع الباشا فى حوار ومحاورات، يستخدم فيها الألفاظ الجريئة والمقرعة^(٢). ثمرة العفريت. العفريت يضرب الكاتب تارة والباشا أخرى وسوء التفاهم المعروف. ثمرة الارياب التى يطلقها الباشا، نكت على صلعة الباشا ثمرة شتيمة الباشا أمام الباشا ثم اكتشف حقيقة الأمر ورفض الكاتب الجديد ان يجلس كما طلب الباشا ثمرة فزع وتخوف. الكاتب واقف فى ركن المسرح يرفض الحركة. الباشا يقف ويقف الكاتب:)

الباشا: انت واقف ليه؟

الكاتب الجديد: وانت واقف ليه؟ (تتكرر ثم تنعكس:)

الكاتب يقف الباشا يقف. الكاتب للباشا: أنت واقف ليه؟ الباشا: وانت واقف ليه؟ العفريت يقف وراء الكاتب الجديد ويردد كلامه كالصدى. الكاتب يتعجب، ثم يتشاغل وتفاجسه الحقيقة. يرتعد. ويخطب الترابيزة خبطات متوالية. العفريت يختفى. يحضر الباشا لا يجد العفريت. كسفه. العفريت يقف على كرسي وراء الكاتب الجديد والباشا. وتكرر النمرة حتى يرى الباشا العفريت نفسه. ينكشف الامر فى آخر الفصل. الكاتب الجديد يزوج البنت من الكاتب القديم).

الكاتب الجديد: شغلته حلو.

الكاتب القديم: لا، ده بنته التى حلو.

الكاتب الجديد: هو له بنته؟

الكاتب القديم: ايوه.

الكاتب الجديد: بكام بنتو؟ (تدخل بنته. يحدث التزويج)

(ينتهى الفصل بأغنية وشبه رقصة يشترك فيها الجميع. لا مناظر. ترابيزة امتحانات والتمثيل

(١) يثله المهرج شرفنطح.

(٢) الطرسة فى مسرح الإرجال.

أمام ميكروفون العفريت يلبس قناعا بقرون. لا أثر لفجوات ارتجال على المسرح. اتفاق ضمنى بين الممثلين والجمهور على تقبل سذاجة العرض والتمثيل. لم يحدث التحام بين المنصة والصاله الكاتب الجديد هو كامل - الباشا هو معلمه.

